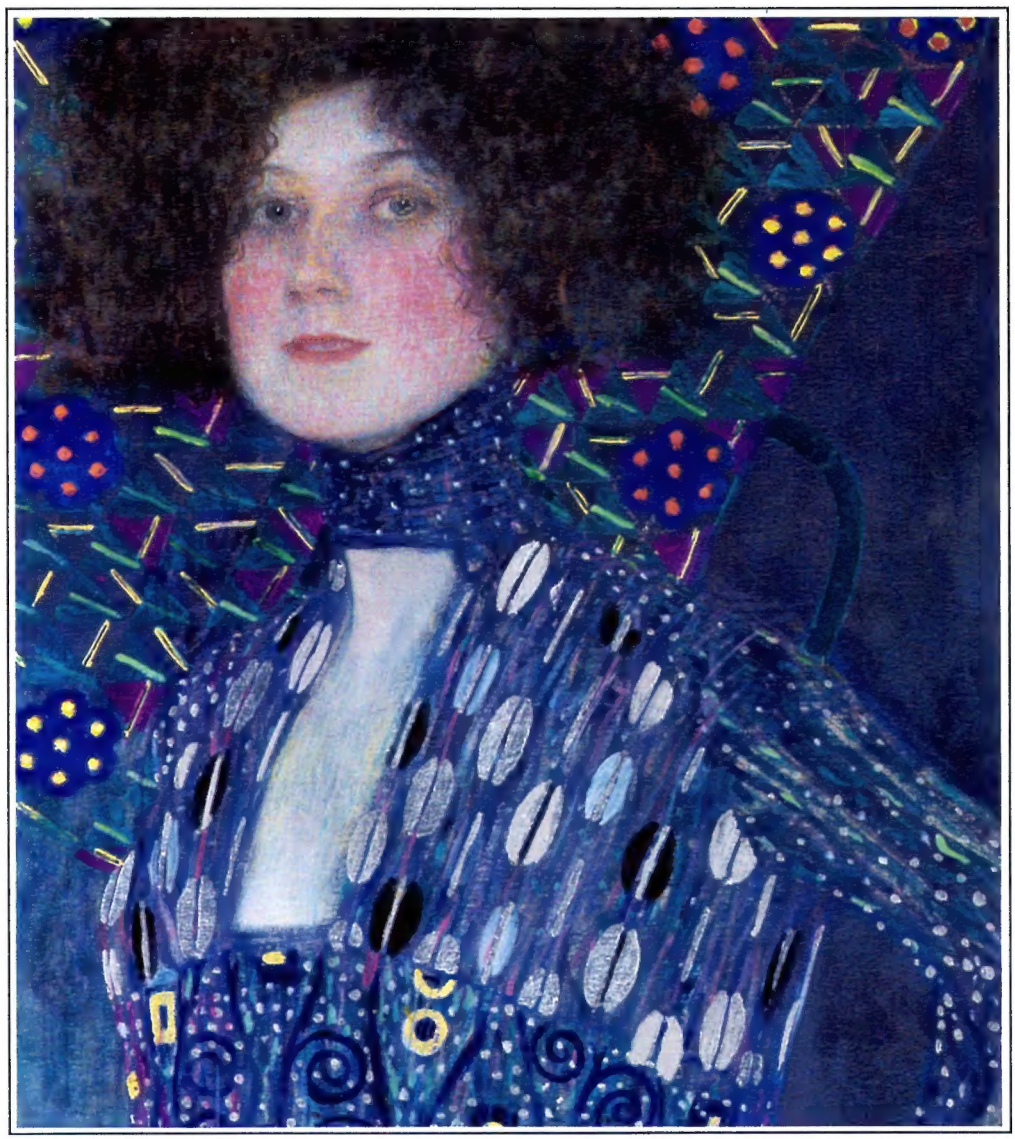
7,– DM
Erstverkaufstag: 25. 4. 86
Österreich 50 oS
Schweiz 7,– sfr
Frankreich 25 FF
Luxemburg 160 ltr
Italien 6000 L
Spanien 450 Ptas
Finnland 20 fmk
Holland 7,50 hfl

PAN

ZEITSCHRIFT FÜR KUNST UND KULTUR 5/86



Gustav Klimt
Ein Maler gab der Jugend Stil

Provence
Das Licht aus van Goghs Bildern

Volkskunst
Die Tierwelt auf dem Karussell

Tabac Original
löst die Pflegeprobleme des aktiven Mannes.
AFTER SHAVE LOTION
SHAVING CREAM
AFTER SHAVE BALM
SHAVING FOAM
SHAVING SOAP
TABAC ORIGINAL
AFTER SHAVE LOTION
NATURAL SPRAY
AFTER SHAVE
Tabac Original -
zum Beispiel Rasur.
Wenn Sie es vorziehen, Ihre Rasur mit System und ein wenig Raffinement zu verfeinern, sind Sie mit Tabac Original auf der Seite des Erfolgs:
Shaving Foam – für reichen, feinen Rasierschaum. Pre Electric Shave – zur richtigen Vorbereitung der Elektrorasur.
Und schließlich After Shave Lotion – als prickelndes Finale einer vollendeten Rasur.
Ganz gleich, wie Sie sich entscheiden, Tabac Original garantiert mehr Spaß an der Pflege – durch seinen individuellen Duft, seine reiche Auswahl und seine international geschätzte Qualität.
Tabac Original. Der individuelle Duft.
MAURER + WIRTZ
1205/86

Inhalt

PAN
ZEITSCHRIFT FÜR
KUNST UND KULTUR
MAI '86

Edward Hopper: „Captain Strout's House", 1927. Wasserfarben auf Papier. Slg. Sumnler

Edward Hopper: Endstation Sehnsucht
Seine Modelle waren Häuser, Straßen, Berge, Leuchttürme. Und er war ein Realist durch und durch, der mit seinen Bildern aus der Provinz und von der Atlantikküste eine eigenständige amerikanische Malerei begründete – ein Poet mit scharfem Blick. **40–44**

Gustav Klimt: Meister des Jugendstils
Heute gilt er als Bahnbrecher moderner Kunst. Zeitgenössische Kritiker hingegen warfen ihm vor, „obszöne Bilder", „Orgien der Nacktkultur" zu malen: Der Wiener Klimt (1862–1918) Meister an der Wende des 19. Jahrhunderts **4–17**

Das Licht der Sonne und der Maler
Ein Bericht über die Provence. Und ein Bericht über Vincent van Gogh, der unter ihrem Licht seine Genialität entfaltete, seine züngelnden Zypressen, seine Sonnenräder malte. **20–30**

Ein Zoo, um den sich alles dreht
Nun sind sie wieder da, die bunten Karussells mit ihren Pferden, Löwen und anderem Getier. Die „Volksbelustigung", der Rilke ein wundervolles Gedicht widmete. **32–38**

Der Widerspenstige
Buchheim, Besitzer einer grandiosen Expressionistensammlung, hat Ärger mit Duisburg. Warum? **70–74**

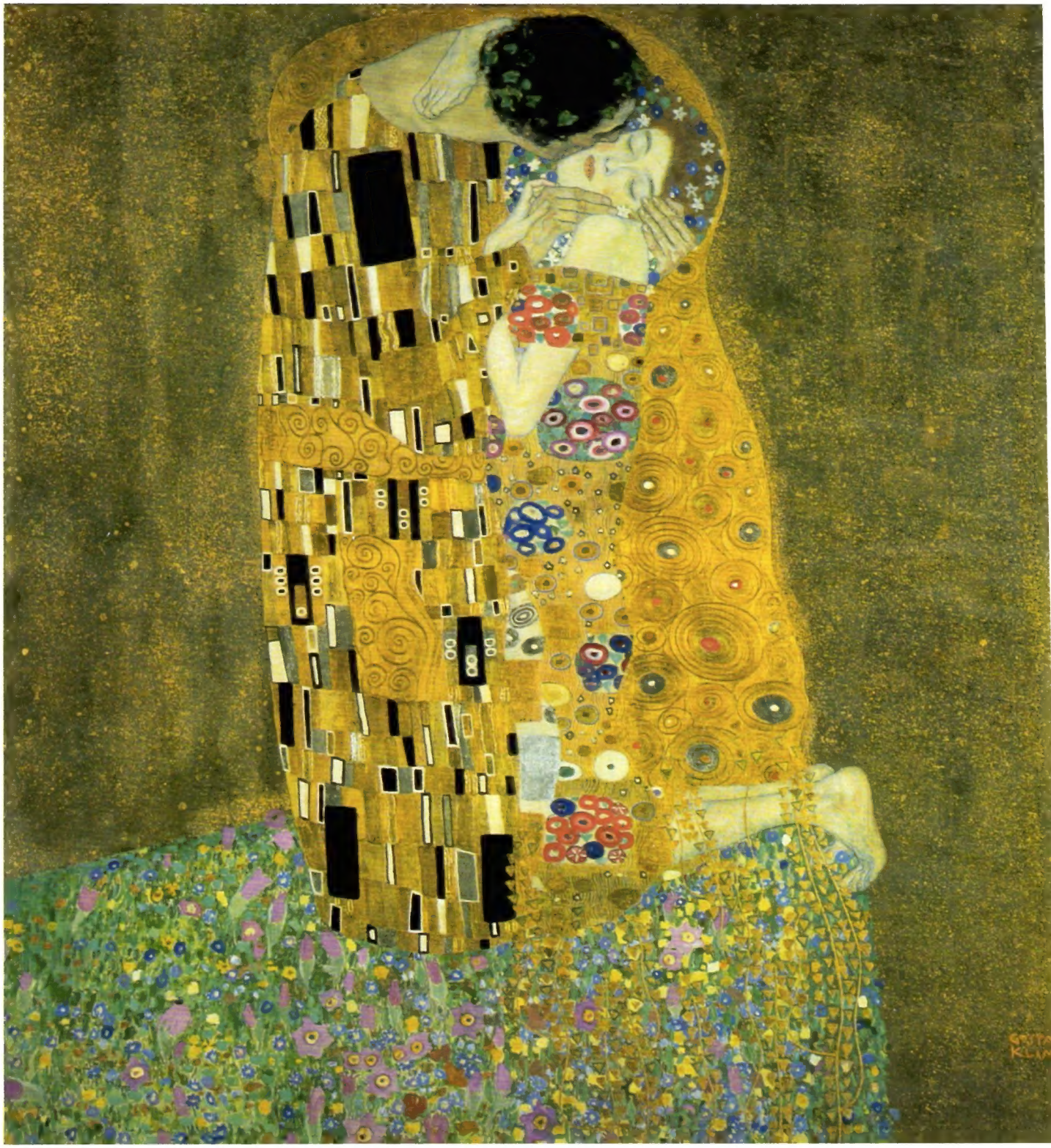
Cellini
Der Bildhauer und Goldschmied, der ausgerechnet ein Salzfaß für sein wichtigstes Werk hielt. **76–81**

Besuch bei Sandro Chia
Ateliergespräch mit dem Künstler, dessen Werke nach seiner Überzeugung „für die Ewigkeit geschaffen sind". **82–85**

Außerdem . . .

Umschau **48–54**
Kunstszene **56 / 57**
Künstler privat **58 / 59**
Stilkunde **60 / 61**
Ausstellungskalender **62 / 63**
Dr. Globerich **64**
Bücher **65**
Leserpost **66 / 67**
TV-Tips **68**
Ausstellungen:
Schlemmer **86–91**
Niederländer **92–97**
Impressum **98**

Zum Titelbild:
Gustav Klimt: Porträt seiner Lebensgefährtin Emilie Flöge (Ausschnitt), 1902, Öl/Leinwand, 181 x 84 cm, Historisches Museum der Stadt Wien



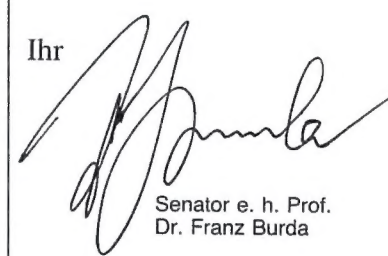
Liebe Leser

Als ich Mitte der zwanziger Jahre nach Wien kam, um dort zu studieren, war dieser Maler schon einige Zeit tot. Aber wenn ich im Kreise meiner Kommilitonen binnen kürzester Frist eine heftige Diskussion entfachen wollte, brauchte ich nur seinen Namen zu nennen: Gustav Klimt. Dabei waren schon mehr als zwei Jahrzehnte vergangen, seit der Hauptmeister des Jugendstils jene „obszönen Kunstwerke" geschaffen hatte, die ihm das damalige Bürgertum nicht verzeihen wollte: die Entwürfe der Deckenbilder für die Wiener Universität und den Beethoven-Fries.

Die Fakultätenbilder „Philosophie", „Medizin" und „Jurisprudenz" wie auch der Fries zu Ehren des musikalischen Genies Beethoven hatten nämlich eines gemeinsam: eine Fülle nackter Leiber, teils verhüllt, teils betont durch farbenprächtige Ornamente und raffiniert geschwungene Linien. Klimt hatte die Deckenbilder in staatlichem Auftrag entworfen, doch der Staat weigerte sich schließlich sogar, die „gemalte Pornographie" zu bezahlen. Es war auch der letzte öffentliche Auftrag, den Gustav Klimt erhielt, und als Professor wollte man ihn ebenfalls nicht. Seltsamerweise aber urteilten die Damen der vornehmen und aristokratischen Wiener Kreise ganz anders über den Jugendstilkünstler: Klimt wurde zum begehrtesten Porträtisten in der Donaustadt und weit darüber hinaus. Tatsächlich verstand er es wie kein zweiter, seinen Bildern die Ausstrahlung einer zarterotischen Sinnlichkeit zu geben, für die Frauen wohl schon immer das feinere Gespür besessen haben. In Kunstbüchern hingegen liest man meist von einer „dekadenten" oder „morbiden Erotik", die Klimts Bilder kennzeichne. Wen wundert es da, daß nationalsozialistische „Zensoren" noch kurz vor Ende des Zweiten Weltkrieges eine Gelegenheit nutzten, die im niederösterreichischen Schloß Immendorf aufbewahrten Fakultätenbilder als entartet zu verbrennen.

Nun, seit einigen Jahren beobachte ich, daß vor allem junge Menschen den Jugendstil wiederentdecken. Und bei der Ausstellung, die in diesen Tagen in Paris zu Ende geht, wurden die Werke Klimts geradezu überschwenglich gefeiert. Wenn Sie unseren großen Bericht über diesen Wiener Meister der Jahrhundertwende anschauen, werden Sie die Begeisterung der Franzosen vielleicht nachempfinden können.

Ihr



Senator e. h. Prof.
Dr. Franz Burda

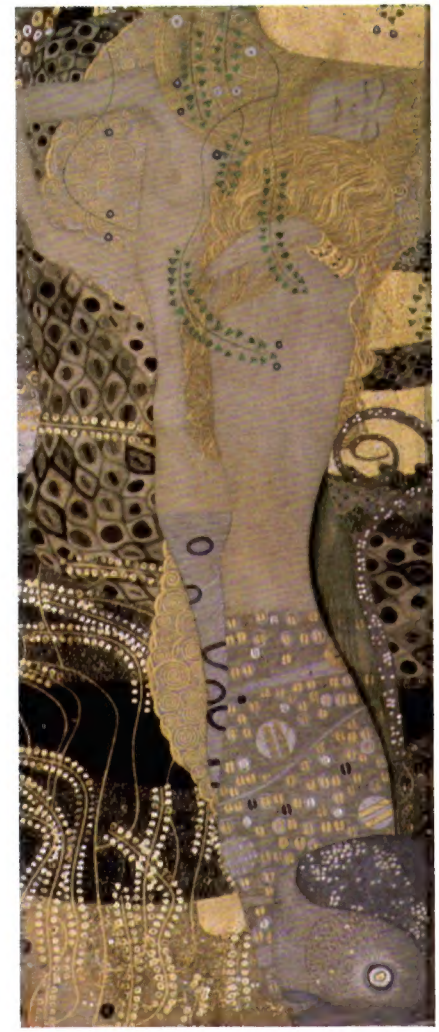
Gustav Klimt:
Der Kuß, 1907/08
Öl/Leinwand, 180 x 180 cm, Österreichische Galerie, Wien. Das Motiv ist dem der „Erfüllung" (S. 11) eng verwandt. Stärker als dort wird sichtbar, daß das Liebespaar zwar dem Kuß hingegeben ist, die beiden sich aber fast krampfhaft aneinanderklammern

„Adele Bloch-Bauer I“, 1907. Öl/Leinwand, 138 x 138 cm, Österreichische Galerie, Wien. Schön und dämon

isch zugleich: die Augenornamente

Sie rennt die Josefstädterstraße hinauf bis zur Nummer 21. Zwischen den verwilderten Schattengewächsen durch hetzt das Mädchen zum Gartenpavillon. Außer Atem reißt es die Tür auf und meldet aufgeregt: „Herr von Klimt hätt' sich keine Sorgen machen brauchen wegen der Herma. Dera geht's guat, ihr fehlt gar nix. Im Gegenteil, sie hat a bisserl z'viel – sie ist nämlich in andere Umständ'. Darum scheniert sie si, darum hat's nix von sich hören lassen."

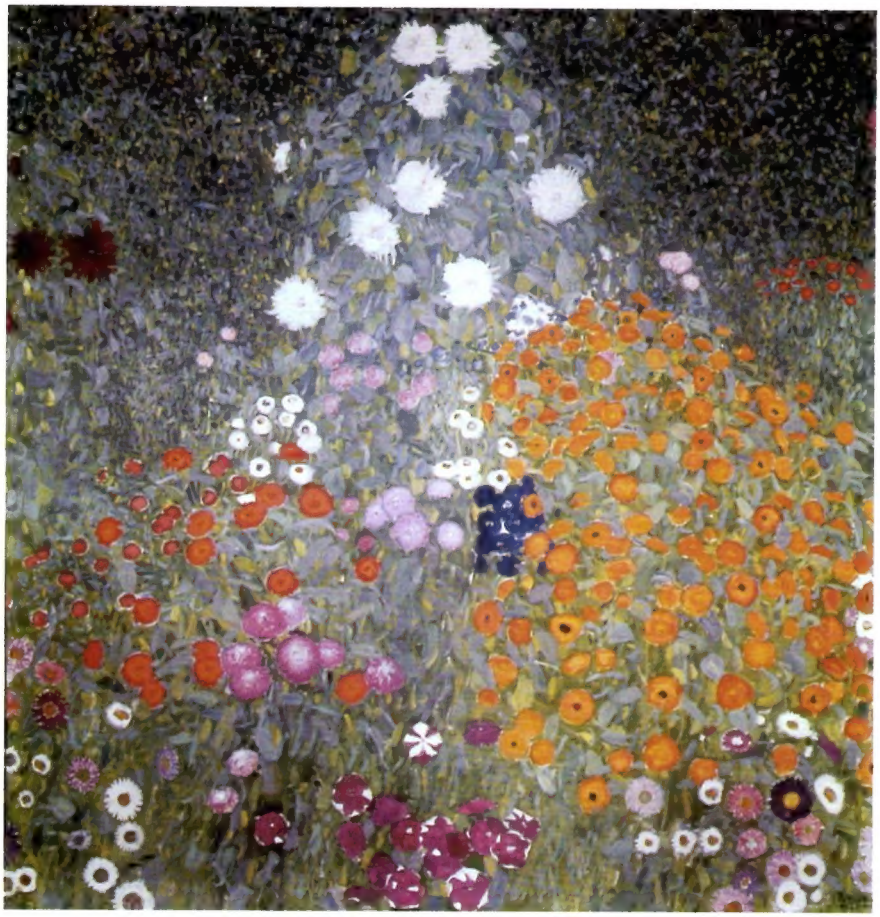
Der bärtige Mann im bodenlangen dunkelblauen Kittel, bekleckert mit Kaseinfarben, grinst. „Macht nix", sagt er. „Die Herma soll trotzdem kommen. Ich brauch' sie zu einer Arbeit, dringend. Richten S' ihr das aus." Ziemlich entgeistert stottert das Mädchen: „Ja, aber mit der Wampen (dem Bauch)", und dann geht sie. Erst einmal zum Schillerplatz und in die Wandelhallen der Kunstakademie, wo die Kolleginnen stehen und darauf warten, daß ein Maler ein Modell sucht. Also, der nette Herr Klimt, den sie alle so verehren (daher das „von"), der sei übergeschnappt. Er wolle offenbar eine Schwangere malen, nackt. Und das ist im Wien des Jahres 1903 eine Sensation. Natürlich hilft der Herr Klimt damit der Herma, wie er allen hilft, die in dieser Stadt, belastet mit dem Sorgengewicht von zwei Millionen Menschen, nicht teilhaben an Fiakerlaunen und Promenadenherrlichkeit, an Damenhutkonkurrenz und Leutnantseitelkeit. Der einen zahlt er das Begräbnis für den Papa, der andren die



„Wasserschlangen I", 1904/7. Österreichische Galerie, Wien

DER JAHRHUNDERT-WENDER

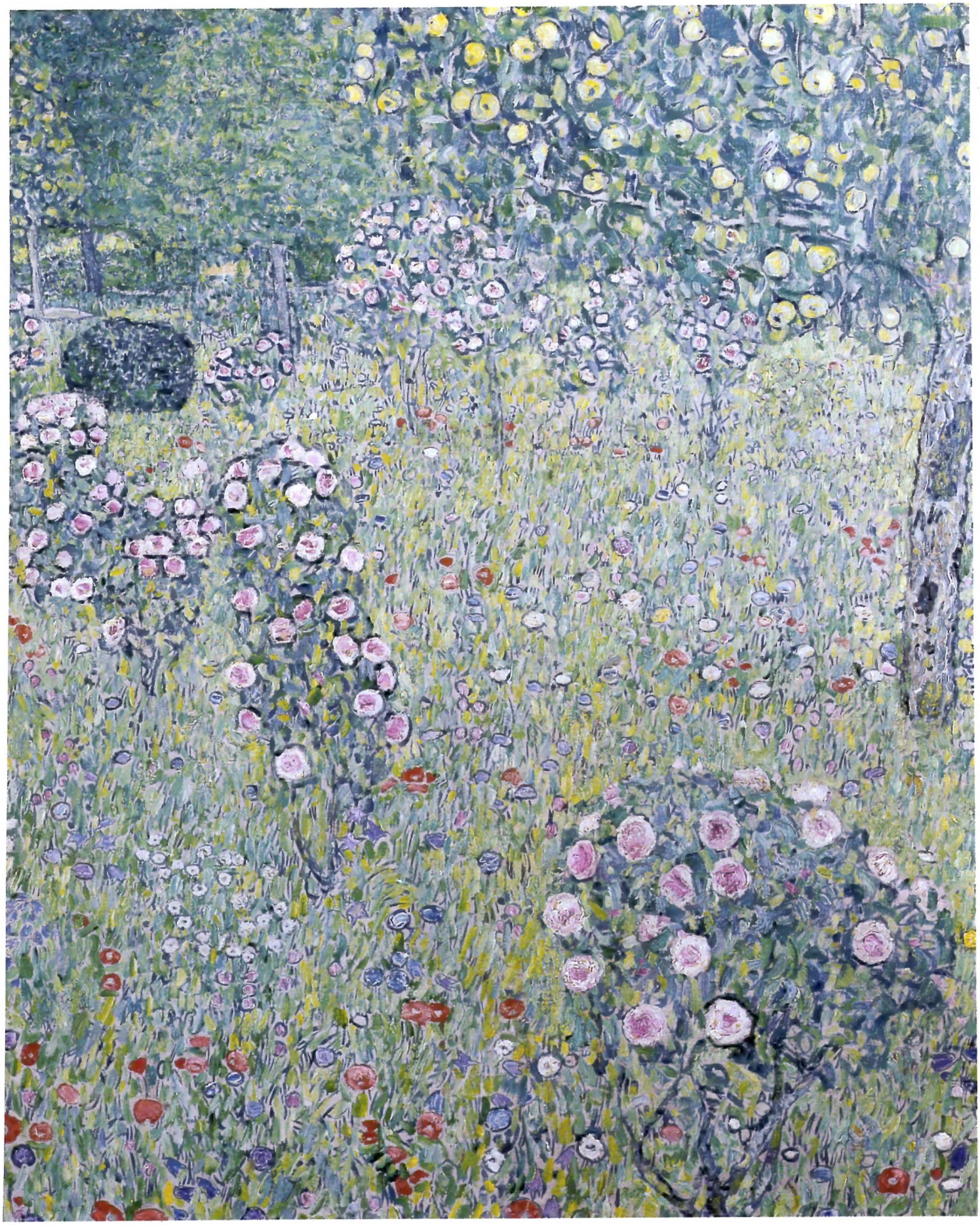
Gustav Klimt wagte den Aufbruch aus dem alten Jahrhundert, um den Untergang zu überleben



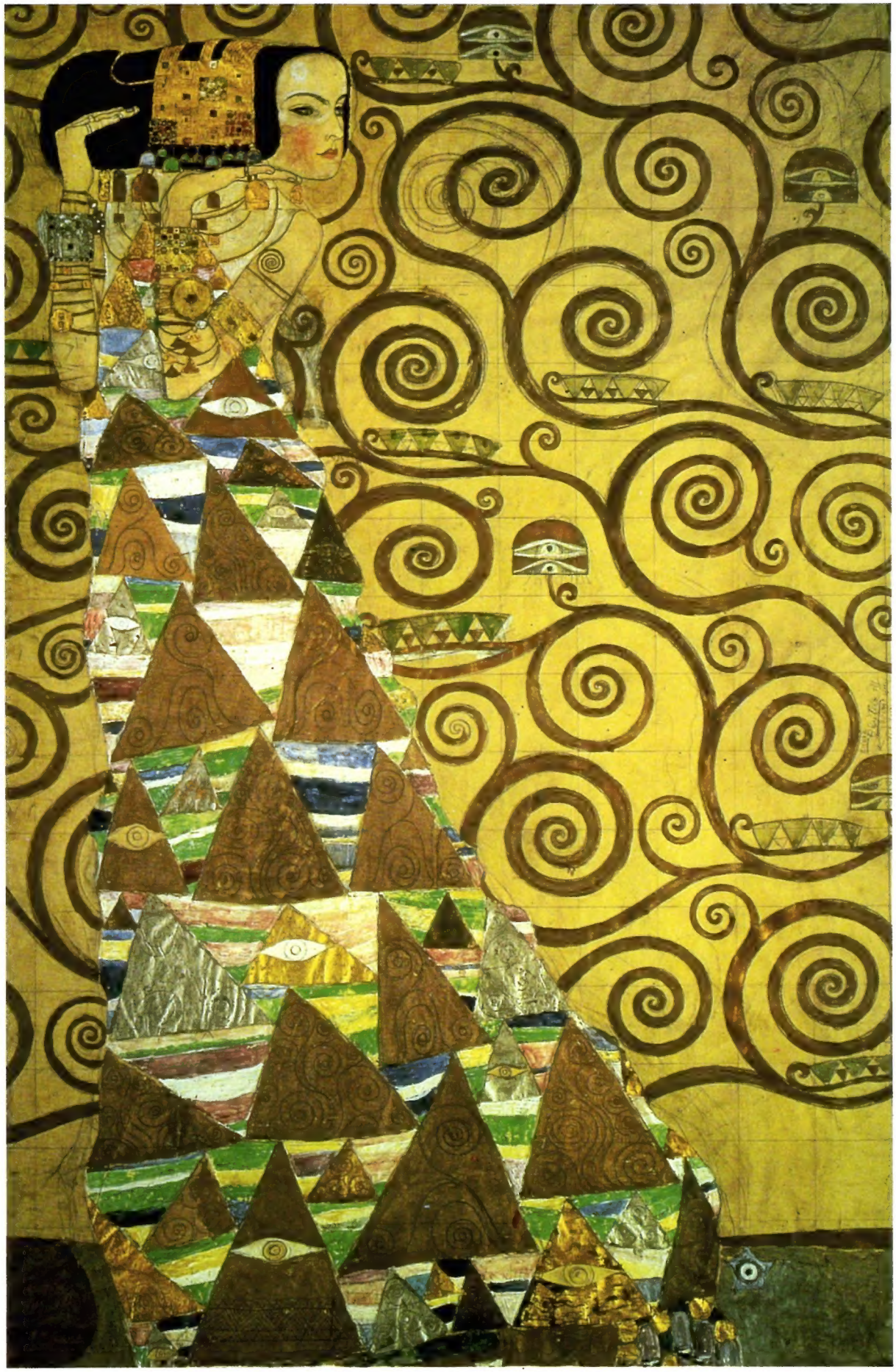
überfällige Miete und jeder, die ihm Modell steht, fünf Kronen in der Stunde. Auch wenn sie nur, in eine Decke oder einen Morgenmantel gewickelt, im Vorzimmer darauf wartet, daß der Maler das knochige Dreieck ihrer Schlüsselbeine vor Augen haben muß oder das Delta, aus dem die blassen Schenkel wachsen. „Lieber geb' ich einmal einem Lumpen was, als daß ich am End' einem wirklich Armen nix geben tät'", sagt Klimt zu jedem, der ihn warnt davor, erneut reingelegt zu werden. Gut, es gibt auch ein paar, die ihm helfen. Der Kritiker Hermann Bahr zum Beispiel, der ihn mit flammenden Reden gegen die „Fackel" verteidigt, jene berühmte Zeitschrift des Karl Kraus. Carl Moll, der angesehene Maler, unterstützt ihn, und Berta Zuckerkandl schlägt mit ihren Kritiken immer wieder eine Bresche für Klimt ins Dickicht der verholzten Vorurteile. Solche Freunde braucht er auch, als das Bild, zu dem Herma hochschwanger Modell gestanden hat, unter dem Titel „Hoffnung" die Dämme gründerzeitlicher Moral niederreißt. Schwälle von Beschimpfungen brechen über ihn herein, obwohl er längst Anerkennung, gesellschaftlich und künstlerisch, gefunden hat in den Kreisen aufgeschlos-

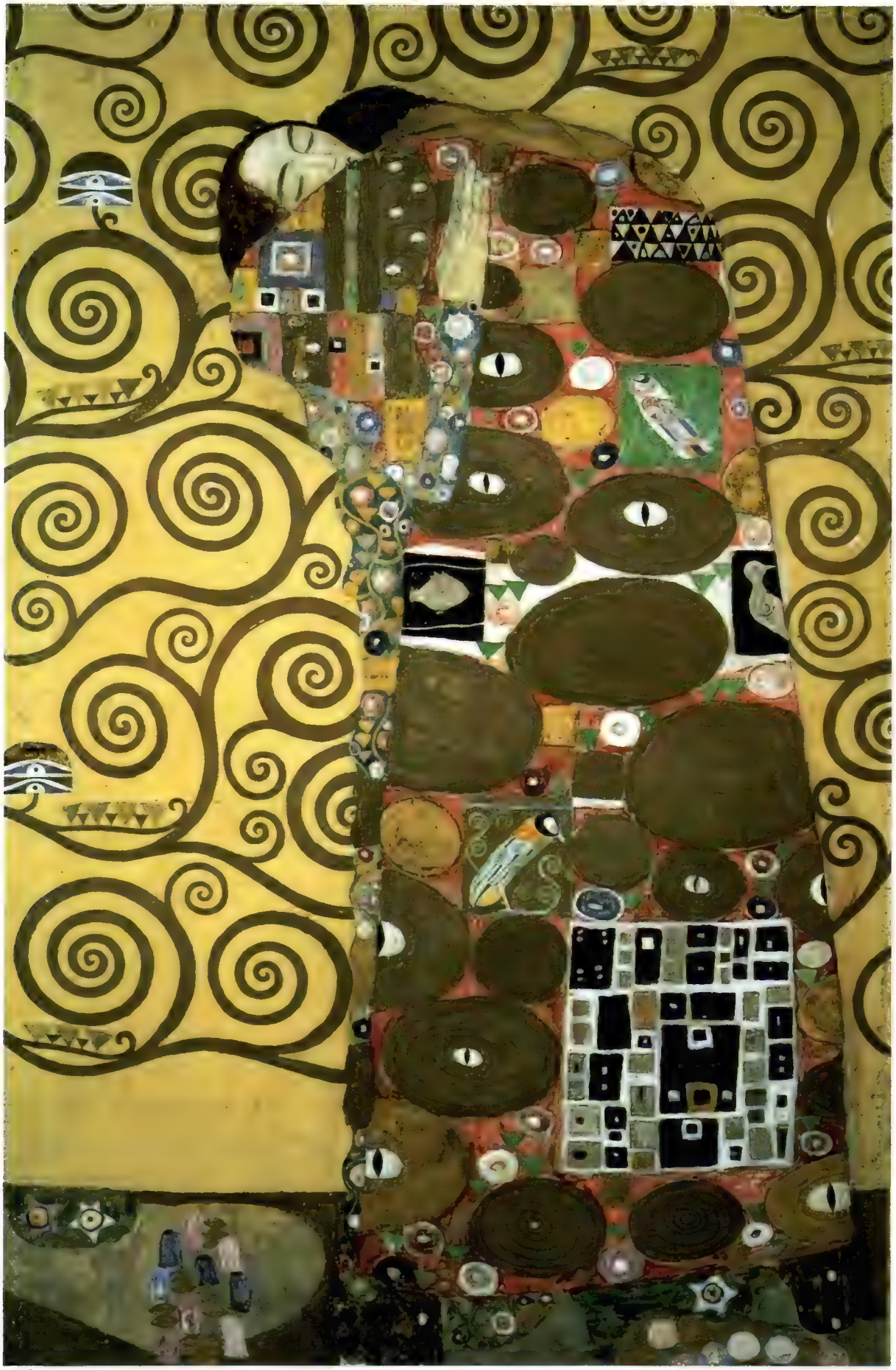
Klimt ließ tausend Blumen blühen, weil die Freiheit wachsen sollte

„Bauerngarten", um 1905/6, Öl/Leinwand, 110 x 110 cm, Národni-Galerie, Prag, Privatbesitz (oben); „Obstgarten mit Rosen", 1911/12, Öl/Leinwand, 110 x 110 cm, Sammlung Beran, Brünn und Prag, Privatbesitz. Peter Altenberg schrieb: „Die Landschaft ist behandelt wie Frauen; man hat sie erhöht zu ihren eigenen romantischen Gipfelpunkten"



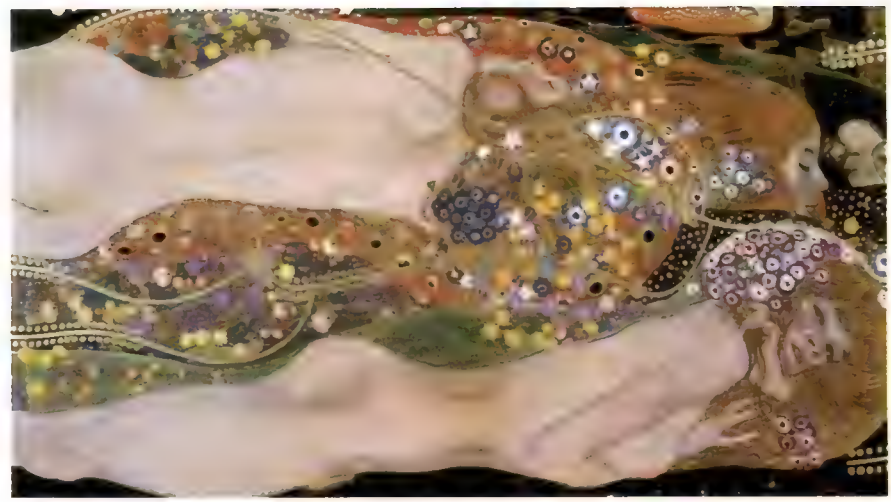
„Erwartung“, Werkvorlage zum Stocletfries, 1905/9, Mischtechnik auf Papier, Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien. Um 1904 gab der junge belgische Industrielle Adolphe Stoclet Josef Hoffmann den Auftrag, für ihn in Brüssel ein Palais zu bauen. Die kostbaren Wanddekorationen für den Speisesaal entwarf Klimt





„Die Erfüllung", 1905/9, Werkvorlage zum Stocletfries, Mischtechnik auf Papier, Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien. Ausgeführt wurden Bilder auf weißem Marmorgrund, mit Kupfer- und Silberblechen, Korallen, Halbedelsteinen und Goldmosaiken. Gefertigt wurde alles in Wien, montiert in Brüssel 1911

GUSTAV
KLIMT



sener Kunstfreunde. Zu denen gehört Fritz Waerndorfer, der mit der „Wiener Werkstätte" eine moderne Tradition des Kunsthandwerks begründet. Er kauft das Bild und versteckt es. Zwei Flügeltüren schützen das Gemälde, dem Schamlosigkeit und Unzucht vorgeworfen wurde, vor den gierigen Blikken der Scheinmoralisten und den Berührungen durch die Ignoranten.

Vertrauenswürdige Besucher nur dürfen es sehen, wie Ludwig Hevesi, ebenfalls Kritiker auf der Seite Klimts. Der beschreibt „. . . die berühmte, sagen wir berüchtigte Hoffnung von Klimt. Nämlich jenes junge Weib in hochinteressanten Umständen, das der Künstler hüllenlos zu malen wagte. Eine tief ergreifende Schöpfung. Wie das junge Weib einherschreitet, rings von schändlichen Fratzen bedroht, von lüstern-lästerlichen Dämonen des Lebens. Aber Anfechtungen fechten sie nicht an, unbeirrt wandelt sie den Pfad der Schrecken, fleckenlos und unbefleckbar erhalten von der Hoffnung, die ihrem Schoß anvertraut ist." Bedroht, gefährdet von Fratzen und Lemuren, von Drachengeschöpfen und begehrlich-bösen Blicken sind viele Gestalten Klimts. Ornamente, die scheinbar nur die Hintergründe zieren, sind oft Symbole dieser Drohungen. Und selbst wenn er die Schönen der Wiener Gesellschaft malt, wie sie vor einer fast kahlen Fläche die schlanken Hälse recken, tragen sie eine Unruhe in sich, die sich auf den Betrachter überträgt. Als sähen sie über dessen Schultern hinweg etwas Angsterregendes, blicken große Augen unter langen Lidern hervor. Scheu hält eine schmale Hand die andere fest, ganz im Gegensatz zur lockeren Pose des Mondänen. Panisch fast umklammert ein Mann die Geliebte, krampfhaft verkrallt sich ihre Hand, die gelösten Lippen Lügen strafend, beim Kuß in seinen Nacken. Die Angst, die Klimt malte, hatte einen Namen. Endzeitangst. Auch als das alte Jahrhundert bereits zu Ende gegangen war, belagerte das Gespenst dieser Angst noch das Wachsein und die Träume wie ein Alp. Mit beschwörend schönen Worten versuchte der junge Hugo von Hofmannsthal sie zu bannen. Bis er in dem erdachten Brief des Lord Chandos – „Ein Brief" – diesen das sagen läßt, was er selbst empfindet: „Worte, deren sich die Zunge naturgemäß bedienen muß, um

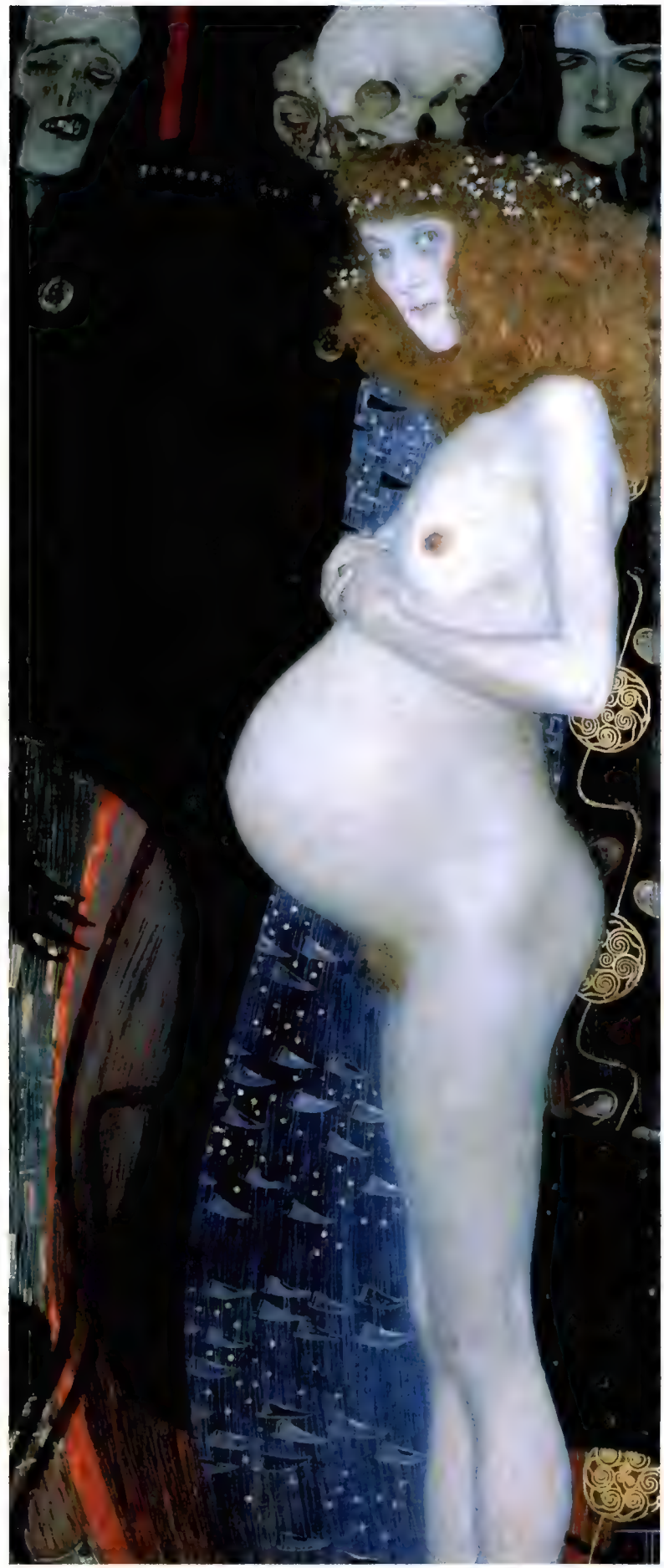
Leib und Seele hielt er beisammen, indem er beides zeigte

„Die Freundinnen", 1916/17, Öl/Leinwand, 99 x 99 cm (?), 1945 in Schloß Immendorf verbrannt (links); „Wasserschlangen II", 1904/5, Öl/Leinwand, 80 x 145 cm, Privatbesitz. Drachengeschöpfe wie die im Hintergrund der „Freundinnen" sind Elemente aus koreanischen Vasen, auch chinesischen Bildern, die Klimt umgaben, zugleich aber Symbole eines bedrohten Daseins

irgendwelches Urteil an den Tag zu geben, zerfielen mir im Munde wie modrige Pilze."
Karl Kraus, der scharfzüngige Kritiker, suchte die Rettung vor der Sprachlosigkeit in einer unübertroffenen Verschärfung des Wortgebrauches. Berauscht vom Gefühl der Nüchternheit, benebelt vom eigenen Klarsehen, schrieb er über Klimts Frauengestalten: „Ob sie nun Hygieia oder Judith, Frau X oder Frau Y heißen, alle seine Gestalten haben die Blässe der berufsmäßig unverstandenen Frauen, und Herr Klimt hat ihnen unverkennbare Schattenringe, oder sagen wir lieber gleich Schottenringe, um die düster glosenden Augen gelegt."

Hygieia und Judith aber gehörten nicht zu den Damen, auf deren reiche Gatten mit Büro hinterm Schottenring Kraus anspielt. Sie trugen ihm keine Porträtaufträge, sondern Skandale ein. Klimts laszive, männermordende Judith, Sinnbild der Femme fatale, ist auch ein Teil der Angst. Im Geheimnis ihrer Übermacht und der Unwiderstehlichkeit ihrer Anziehungskraft suchte Klimt den Ausweg aus dem Labyrinth. Aus einem Irrgarten erotischer Seitensprünge, sexueller Verlockungen, die nur den Körper des animalisch-naturhaften und triebhaften Malers befriedigten. Morgens um sechs stand er auf, trainierte mit schweren Hanteln, aß, auf seine physische Leistungskraft bedacht, den ganzen Tag über nur Obst. Die Gefährtinnen seiner Nacht hielt er vor den Schwestern Hermine und Klara, bei denen er bis zum Tod lebte, wohl verborgen. Seine Lebensgefährtin, Emilie Flöge, wußte Bescheid. Aber die selbstbewußte, kluge und erfolgreiche Frau – sie führte ein exklusives Modeatelier – kannte die Zerbrechlichkeit des athletischen Mannes. Sie kannte die Gefahrenzone seiner Künstlerseele, in denen nur sie ihn vor Abstürzen bewahren konnte. Kein Zufall also, daß die Sym-

Er gab die Hoffnung nicht auf, sondern er malte sie



„Die Hoffnung I“, 1903, Öl/Leinwand, 181 x 67 cm, Nationalgalerie Ottawa (links). „Hoffnung II“, 1907/8, Öl/Leinwand, 110 x 110 cm, Museum of Modern Art, New York (oben). Dieses Bild wurde 1909, 1910, 1913 und 1914 unter dem Titel „Vision“ ausgestellt. Und als Vision des sich immer wieder erneuernden Lebens war es wohl auch von Klimt gemeint. Denn das bedeutet Hoffnung

„Tod und Leben“ („Der Tod“; „Der Tod und die Liebe“), vor 1911, umgearbeitet 1916, Öl/Leinwand, 178 x 198 cm, Privatbesitz. Klimt übermalte den ursprünglichen Goldgrund blau. Allein, einsam, berührungslos steht der Tod, während sich die Kräfte und Mächte des Lebens aneinanderschmiegen. Die Liebe zwischen Mann und Frau, Mutter und Kind sind Teile des Lebens wie Alter und Jugend. So sehr sich alle Formen der Vitalität voneinander unterscheiden: Sie gehören zusammen und schließen sich zusammen angesichts des gemeinsamen Gegners

bolgestalt des Helfens, der Medizin, bei Klimt eine Frau ist. Jene in den Augen des Karl Kraus anrüchige Darstellung der Hygieia löste einen der größten Skandale aus, die Klimt erlebte. Zusammen mit den Allegorien der Jurisprudenz und der Philosophie war die Medizin Klimt als Thema vorgegeben worden für die Fakultätsbilder der Aula in Wiens Universität.

„Das Medicin-Geschrei nimmt noch weit unangenehmere Formen an als der Philosophie-Rummel. Damals haben 87 Universitätsprofessoren gegen die drohende Verunzierung ihres Hauses Beschwerde geführt. Kein vernünftiger Mensch konnte ihnen dieses Recht streitig machen."

Wieder war es allen voran Karl Kraus, sonst auf seiten der Verkannten, der sich als Verkenner Klimts erwies. Aber die Angriffe, die sich gegen diese Werke ebenso richteten wie gegen den Beethovenfries, bestätigten nur Klimts Überzeugungskraft. Alle, die nach außen hin die Macht des Gesunden und Normalen verzweifelt verteidigten, erlagen innerlich der Wahrheit dieser Bilder. Die Angst, die dort dräute, war wirklich. Die Sehnsucht nach Erfüllung, die sie beschworen, beherrschte jeden. „Gustav Klimt ist ein Wiener, aber man könnte auch daraus merken, daß Klimt ein Wiener ist, weil er ja in der ganzen Welt geehrt und nur in Wien beschimpft wird", schrieb Felix Salten (Pseudonym des Siegmund Salzmann) schon 1903. Doch mit der Heftigkeit ihrer Reaktionen bewiesen die Wiener, daß dieser Klimt sie nie unberührt ließ, sondern traf und betroffen machte. Auch wenn sie es nicht direkt zugaben. Immer schon waren sie wetterfühlig, ahnten drohende Gewitter. Wien war Europas seismografische Station für die Beben einer geistigen Welt. Früher als anderswo ließen hier die Ahnungen des Kriegs die Menschen zittern. Und was geschah, als er 1914 ausbrach, das war der Anfang dessen, was Oswald Spengler den „Untergang des Abendlandes" nannte. 1917 war das Schicksal der Donaumonarchie besiegelt und damit das des alten Wien. Im September dieses Jahres, im letzten Herbst seines Lebens, schrieb Klimt auf ein leeres Notizbuchblatt in unsicheren, wankenden Buchstaben das Wort „Frieden". Und setzte dahinter ein großes Fragezeichen. Als der Frieden dann mehr als ein Jahr danach über Wien aufging, wie die verloren geglaubte Sonne über einem Trümmerfeld, war Klimt tot.

Er scheint vorausgewußt zu haben, daß er das Ende des Krieges nicht mehr erleben würde. Immer mehr suchte er seinen privaten Frieden, immer länger dehnte er die Sommerfreuden mit Elfriede am Attersee aus. Fotografien aus dieser Zeit gerinnen zu Denkmälern sorgloser Augenblicke. Strahlend, mit flatterndem Kleid, steht die schöne Freundin neben Klimt im Ruderboot. Wie Monet liebte er es, vom See aus zu malen. Losgelöst, ungebunden sich treiben zu lassen. Aufgelöst sind im Spiegel des Sees die rechten Winkel der Wirklichkeit, außer Kraft gesetzt ist die Logik der Erde. Und Klimts Bilder von Gärten sind jenen Bildern im Wasser ähnlich. Die nüchternen Gesetzmäßigkeiten des Baus von Stämmen und Ästen, Stengeln und Blüten opfert er dem Rausch von Farben und Formen. Wie ein Muster überziehen sie die Fläche. Wie ein zufälliger Ausschnitt aus dem Dekor eines prächtigen Stoffes, eines Gewandes, eines Teppichs erscheint das Bild. Doch dieser Zufall ist konstruiert und bedacht.

Hans Makart, der als sogenannter Malerfürst im Wien des zu Ende gehenden Jahrhunderts regierte, war ein Meister künstlicher Kunst. Er dekorierte, staffierte, drapierte. Blumen, historische Szenen, Festaufzüge, sein eigenes Atelier – und Frauen. Die modernen Frauen aber, die Karl Kraus vielleicht zu Recht unverstanden nannte, waren anders. Sie waren wie Klimts Freundin Emilie Flöge, selbstbewußt und frei. Die engen Korsagen zogen sie aus. Und ebenso legte Klimt das Mieder akademischer Vorschriften ab, das seine Kraft und die natürliche Fülle einschnürte.

Gärten ließ er wuchern. Unter freiem Himmel, am Attersee draußen, im Hinterhof der Josefstädterstraße und in seinen Bildern. In seinen wilden, natürlichen Gärten ist mehr zu finden als in den sorgfältig gekämmten Parks. Jeder entdeckt seine Farben, Blumen, seinen Platz, riecht, sieht, fühlt etwas anderes und Eigenes. Peter Altenberg, Dichter und Freund des Malers, schrieb: „Deine Bauern-Landschaften mit hunderttausend Blüten und einer riesigen Sonnenblume sind die ideale Verbindung von Naturalismus und Romantik! Ja, die theoretisch-grafische Lösung dieser Dinge! Deine düsteren Weiher, Deine Wald-Tiefe, Deine Schilf-Tümpel sind melancholische, ganz moderne Dichtungen und Lieder. Deine Birkenwälder können überzarten Seelen zum Weinen verhelfen, so einsam-lieblich-düster sind sie."

Dieses Wortgebilde, das sich zweimal widerspricht, ist wie ein Sesam-öffne-Dich für das Verständnis von Klimt. Asketisch sind seine Mädchen und sinnlich, ernst und lächelnd seine Frauen, traurig und hoffnungsfroh die Schwangere, Angst haben und ruhig sein geht bei ihm zusammen wie eben das Düstere mit dem Lieblichen und dem Einsamen.

Einsam war Klimt selbst, trotz aller Freunde, Bekannten, Gesinnungsgenossen. Daß er keinen wirklichen Lehrer und keinen echten Schüler hatte, ist fast zwingend. „Die Jungen verstehen mich nicht mehr. Gehen woanders hin. Ja, ich weiß gar nicht, ob sie mich überhaupt gelten lassen . . . Aber deswegen werde ich noch nicht mit ihnen grantig sein." Und als wollte er das beweisen, teilte er,wie Berta Zuckerkandl berichtet, Unmengen an Schlagobers unter die undankbare, hungrige Jugend aus.

Ob die Leute sich mehr daran stießen, daß Klimt beim Malen lauthals Dante und Petrarca zitierte, oder ob sie sein starker Körpergeruch störte oder daß er Witze in breitestem Wienerisch machte, ist unwichtig. Wichtig ist, daß ein Mensch wie er, einfach, bäuerlich in Aussehen und Benehmen, diese Bilder schuf. Daß es ihm gerade deshalb gelang, mit seinen Bildern die Sprünge zu kitten in der Zerbrechlichkeit der Jahrhundertwende. *Eva-Gesine Baur*

Lebenslauf in Daten

1862, 14. Juli: Klimt in Baumgarten bei Wien als Sohn eines Graveurs geboren
1876–83: Studium an der Kunstgewerbeschule Wien bei Ferdinand Laufenberger
1886–88: Deckengemälde für das Stadttheater Karlsbad und das Burgtheater Wien, zusammen mit Bruder Ernst und Franz Matsch
1891: Beitritt zur Künstlerhausgenossenschaft; Arbeiten im Kunsthist. Museum
1892: Tod des Vaters und des Bruders Ernst
1896: Auftrag für Deckenbilder in der Aula der Wiener Universität
1897: Gründung der Wiener Sezession; dort 1. Präsident
1898: Erste Ausstellung der Künstlergemeinschaft Sezession; Gründung der Zeitschrift „Ver Sacrum"
1902: „Beethovenfries" für den linken Seitensaal des Sezessionsgebäudes (mit Beethovenstatue Klingers); scharfe Kritik
1903: Beginn des Arbeitens mit Gold; 80 Werke Klimts in der Sezession ausgestellt
1904: Spannungen in der Sezession. Auftrag für den Stocletfries
1905: Austritt aus der Sezession
1906: Gründung des Österr. Künstlerbundes; Van-Gogh-Ausstellung in Wien beeinflußt ihn
1907: Erster Kontakt mit Egon Schiele
1908: Eröffnung der „Kunstschau Wien"
1909–11: Parisreise; Teilnahme an der IX. Biennale/Venedig; Reisen nach Rom, Brüssel, London und Madrid
1916: Teilnahme an der Ausstellung des „Bundes Österreichischer Künstler" in Berlin mit Schiele und Kokoschka
1918: Am 11. Januar Gehirnschlag; Tod am 6. Februar

© 1986, Gal. Welz, Salzburg

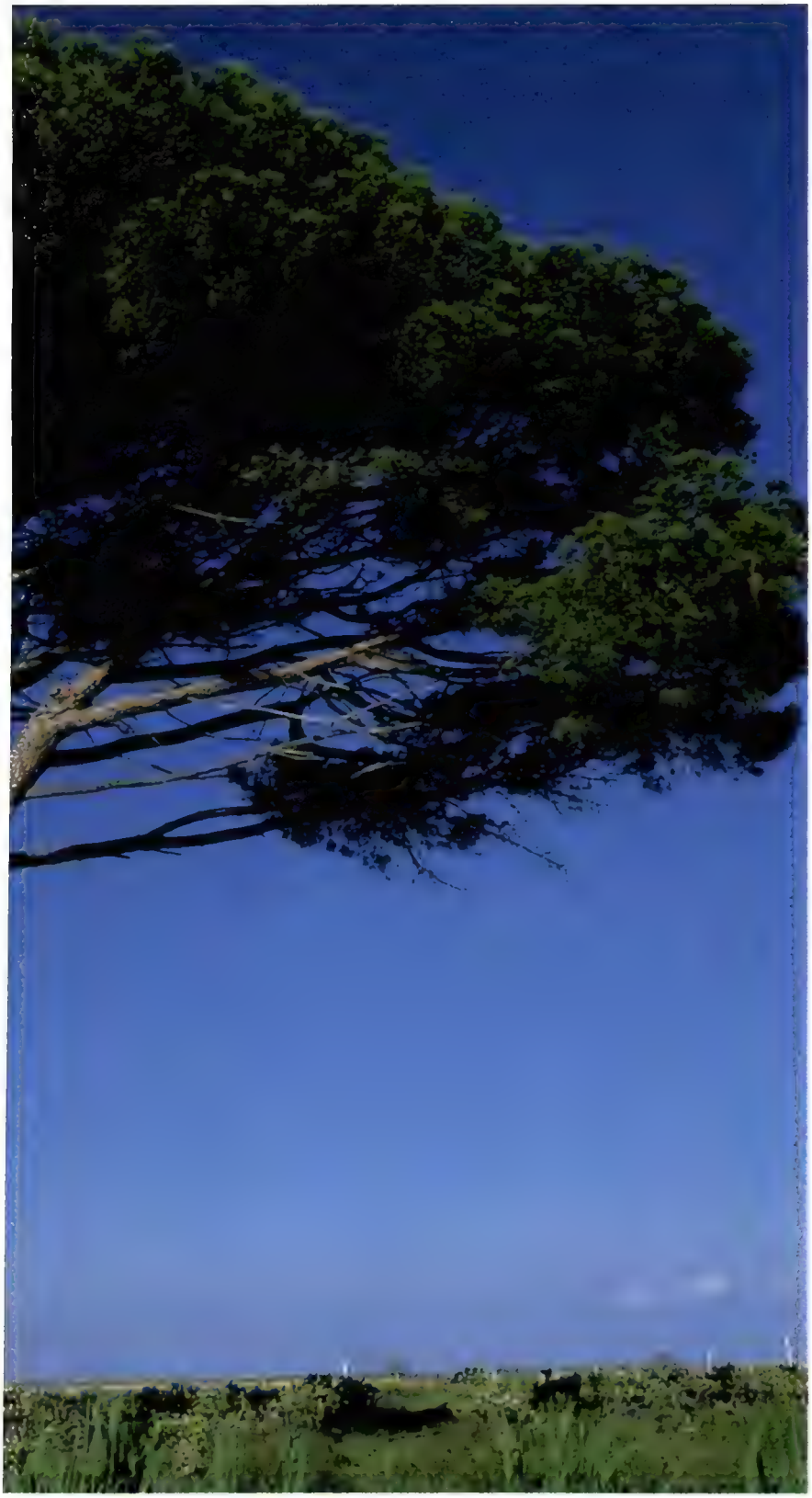
Wir helfen Ihnen, auch anspruchsvolle Wünsche zu verwirklichen.

Für Sie ist Lebensart nicht nur eine Frage des Geschmacks. So legen Sie beim Kauf eines neuen Autos nicht nur Wert auf das Äußere. Gerade Sicherheit, Wirtschaftlichkeit und Fahrkomfort lassen Sie sich etwas kosten.

Und wenn es um Ihre Wohnungseinrichtung geht, haben Sie auch ganz klare Vorstellungen. Wie bei der Wahl Ihrer Bank. Denn von ihr erwarten Sie nicht nur das Geld für Ihre Anschaffungen. Von Ihrer Bank wollen Sie mehr: Beratung und gute Vorschläge für die richtige Finanzierung. Zum Beispiel mit einem maßgeschneiderten Persönlichen Kredit.

Fragen Sie die Deutsche Bank.

Deutsche Bank

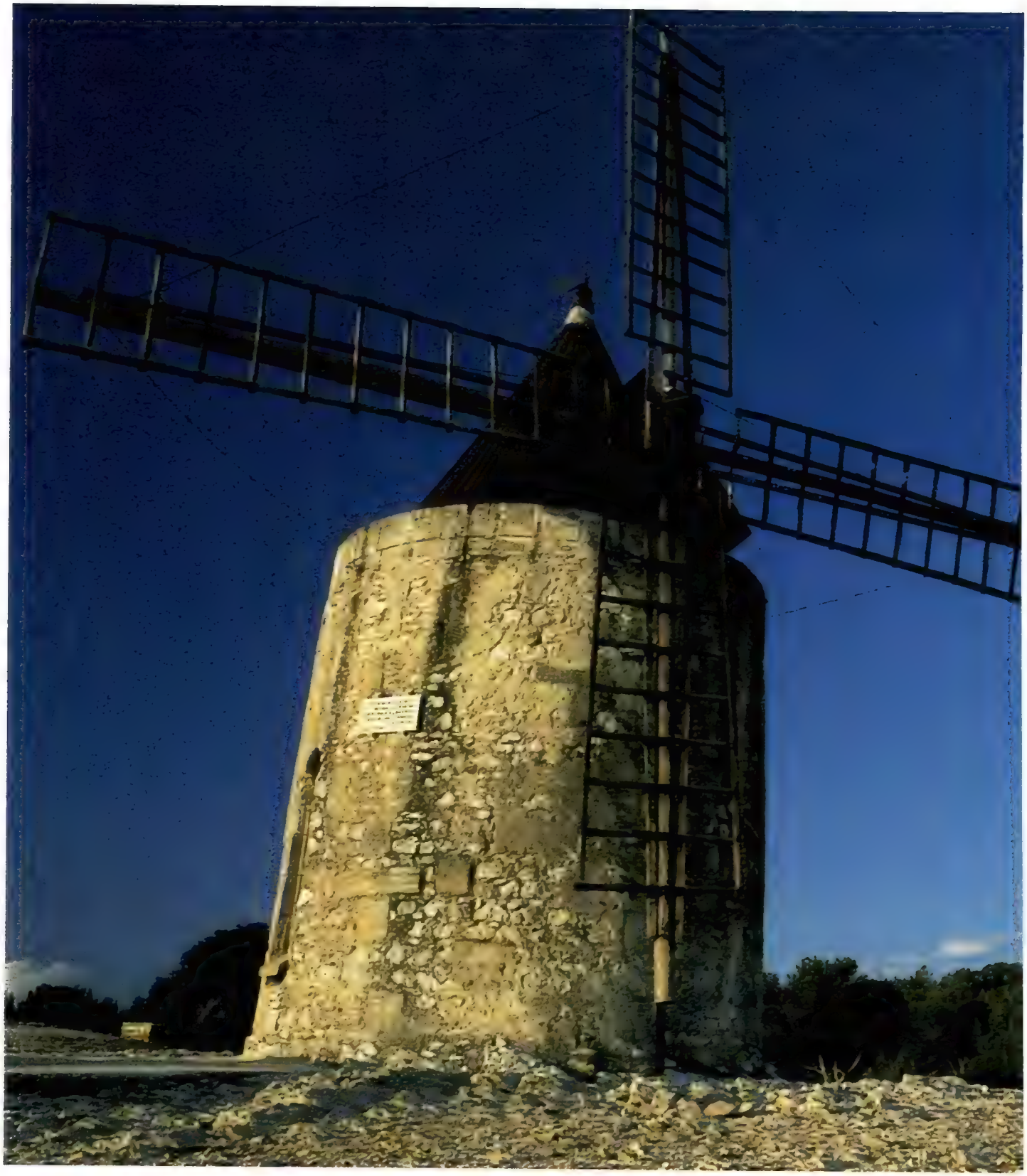


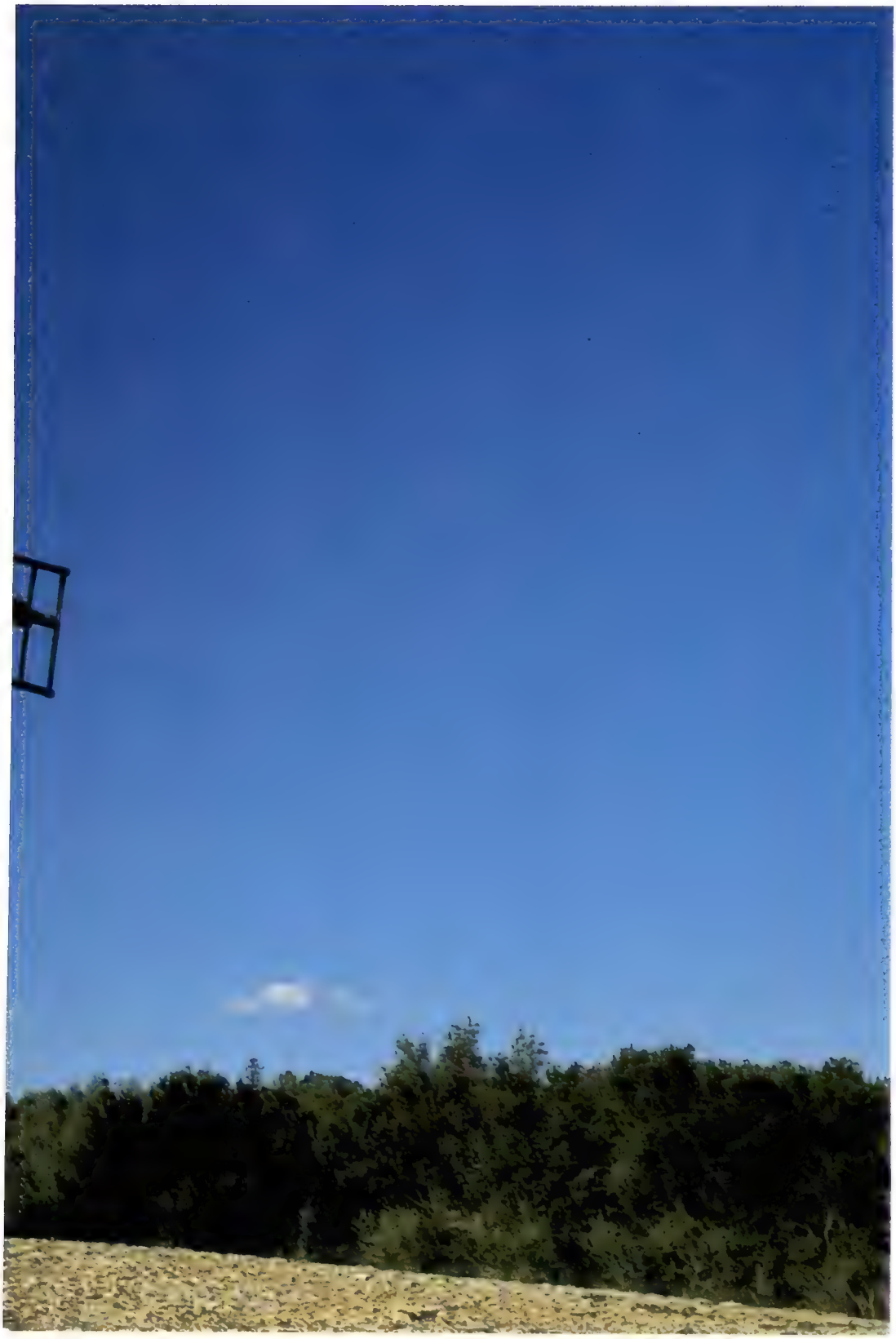
Wo van Gogh ein Licht aufging

Die Provence ist vorletzte und wichtigste Station auf dem Leidensweg des Malers Vincent van Gogh. Mehr als zwei Jahre lebt er hier, gequält von Erfolglosigkeit, Mißachtung und Einsamkeit. Im vollen Bewußtsein seiner gefährdeten Existenz stürzt er sich auf die Malerei, intensiviert sie maßlos bis zur Erschöpfung. In der provenzalischen Landschaft suchte van Gogh eine Malerei des reinen Lichts und der reinen Farbe, träumte von einem neuen Zeitalter der Kunst. Hier im Süden Frankreichs hat er allein es vorbereitet und möglich gemacht – und wußte auch, daß er es selbst nicht mehr erleben würde.

Und viele Motive sind hier im Charakter die gleichen wie in Holland; der Unterschied liegt in der Farbe." Mit Reminiszenz an den Norden malt van Gogh im Frühling 1888 die Brücke von L'Anglois südlich von Arles. Die originale Brücke ist nicht erhalten, die heutige „Pont van Gogh" ist eine späte Hommage an den Maler. „Jetzt sehe ich das wahre provenzalische Land deutlicher als zu Anfang – und es ist ganz so, ganz dasselbe wie bei uns; in den Menschen aber offenbart es sich anders, denn Ackerbau und Feldbestellung sind nicht die gleichen wie in unseren Feld- und Heidegegenden im Norden. Ich denke viel an Holland und unsere Jugend damals – gerade weil ich mich hier mitten auf dem Lande fühle. Aber ich werde alt, weißt Du, und mir ist, als gehe das Leben schneller dahin, als sei die Verantwortlichkeit größer, als sei es eine mißlichere Sache, bei der Arbeit die verlorene Zeit einzubringen, als sei der Tag schwieriger zu bestehen und die Zukunft geheimnisvoller und, bei Gott, gar noch düsterer."

(An die Schwester Wil, Januar 1890)





Jetzt haben wir hier eine glorreiche, gewaltige Hitze ohne Wind, das ist etwas für mich. Eine Sonne, ein Licht, das ich mangels besserer Bezeichnung nur gelb, blasses Schwefelgelb, blasses Zitronengelb nennen kann. Ach, schön ist das Gelb!" schreibt van Gogh an seinen Bruder Theo. Doch seine Empfindungen wechseln. „Mein Gott! es ist hier ein recht schlimmes Ländchen", notiert er ein andermal; „alles ist schwierig zu machen, wenn man den eigentlichen Charakter herausschälen und nicht nur etwas unbestimmt Erlebtes, sondern ein Stück wirkliche Provence wiedergeben will. Um das zu erreichen, muß man sich tüchtig anstrengen und hart arbeiten, und dann wird es natürlich ein wenig abstrakt; denn es geht darum, der Sonne und dem blauen Himmel ihre Gewalt und ihre Leuchtkraft zu geben und dem ausgedörrten, schwermütigen Gelände seinen feinen Thymianduft." Und immer wieder erinnert die weite Landschaft unter einem weiten Himmel ihn an seine Heimat: „Viele Motive sind hier im Charakter die gleichen wie in Holland; der Unterschied liegt in der Farbe." Er mag dabei auch an die Mühlen wie diese bei Fontvieille gedacht haben. Alphonse Daudets „Briefe aus meiner Mühle" sollen auf Erinnerungen an sie zurückgehen.

Die Sonne hier würdest Du, daran glaube ich fest, bestimmt nicht unangenehm finden; ich fühle mich sehr wohl dabei, während der heißesten Tageszeit draußen zu arbeiten. Es ist eine trockene, klare Hitze. Die Farbe ist hier eigentlich sehr zart. Wenn das Grün frisch ist, ist es ein reiches, sanftes Grün, wie wir es im Norden selten sehen. Wenn es verbrannt und staubig ist, wird es nicht häßlich; dann bekommt die Landschaft Goldtöne in allen Spielarten, grüngold, gelbgold, rosagold oder bronzen, kupfern und von Zitronengelb bis zur mattgelb gedunkelten Farbe eines Haufens gedroschenen Getreides. Dies alles mit dem vielen Blau – vom tiefsten Königsblau des Wassers bis zu dem der Vergißmeinnicht. Kobalt, vor allem helles und klares Blau – Grünblau und Violettblau . . . Was mich hier entzückt und was das Malen für mich so reizvoll macht, ist die Klarheit der Luft; Du kannst nicht wissen, wie das ist, weil wir gerade das bei uns in Holland nicht haben – aber auf eine Entfernung von einer Stunde unterscheidet man die Farben der Dinge. Das Graugrün der Olivenbäume und das Grasgrün der Wiesen zum Beispiel, und das Rosalila eines gepflügten Feldes."

(An die Schwester Wil, Juni/Juli 1888)

Die Provence ist kein Land gemäßigter Harmonien, auch das Licht in ihr hat nichts Versöhnendes, nicht jenen beruhigenden Gleichklang, der es einem Maler ratsam erscheinen lassen könnte, hier unter südlicher Sonne nach weichen farbigen Nuancen, nach dem milden Lokalkolorit dieser Landschaft zu suchen. Große impressionistische Maler wie Monet und Renoir blieben behutsam an ihrer Peripherie, so als ahnten sie: Wer in die Provence hineingeht, dessen Farben müssen reiner und entschiedener sein, dessen Malerei muß eine andere als die ihrige werden. Cézanne, Sohn der Provence, wurde in ihr als Maler erst groß, nachdem er sein vergebliches Nacheifern der Impressionisten eingestellt hatte. Und nicht anders van Gogh, dessen Zeit in der Provence die Phase der Überwindung des Impressionismus und zugleich die Geburtsstunde einer zukünftigen Malerei – des Expressionismus – wird.

Als der holländische Maler von Paris aus im Frühjahr 1888 in die Provence reist, trägt er eine Vorstellung von Japan im Kopf: von einem Land der klaren Farben und einer schwerelosen Atmosphäre, der es gegeben sein soll, ihn auch von der Kette seines Unglücks zu lösen. Die Provence ist ihm ein Land der Hoffnung.

Es kann nicht seine Absicht sein, hier den Impressionismus, vor dem er sich bewähren will, zu besiegen. Er sieht zu ihm auf und flieht in den Süden als ein Selbst erniedrigter, dem Demut und Bescheidenheit gebieten, an unauffälligerem Orte zu malen.

Wenige Wochen nach seiner Ankunft wird es Frühling, und wie in nie gekanntem Farbenrausch malt van Gogh in zehn Tagen zehn Bilder der blühenden Gärten von Arles und zuletzt noch die dadurch berühmt gewordene Brücke von L'Anglois, in deren Ansichten sich Erinnerung an die holländische Heimat und Sehnsucht nach dem Idealland Japan durchtränken. Im Sommer, als eine sengende Sonne die gemäßigte Farbigkeit ausbleicht und die Milde der Region durch ihre Glut erstickt, hat sich das Traumbild „Japan" für van Gogh nahezu verbraucht. Er erkennt, daß man, um als Maler diesem Land gerecht zu werden, mehr geben muß: „. . . etwas Leidenschaftliches und Ewiges – die reine Farbe und die reiche Sonne des gloriosen Südens, in echt koloristischer Absicht." (An J. Russell).

Er entscheidet sich gegen die impressionistischen Valeurs und für die farbigen Kontraste, und nur so kann es ihm gelingen, dem grellen Licht malerisch standzuhalten und die Natur hier nicht gegen sich zu fühlen. „Nach wie vor bin ich davon überzeugt, daß die Natur hier ganz das Richtige ist, wenn man es auf Farbe abgesehen hat. Und so ist es denn mehr als wahrscheinlich, daß ich mich kaum je von hier fortrühren werde."

Exzessiv malt er während des Sommers, täglich im Akkord vom Morgen bis zur Dämmerung, während er sich allmählich körperlich und seelisch stabilisiert. Das ist das Ergebnis seiner intensiven Auseinandersetzung mit der ihn umgebenden Natur, die er nicht mehr mit flüchtigem impressionistischem Blick als flimmernden Reiz ihrer Oberfläche wahrnimmt, sondern als schöpferische Gewalt erlebt, an der er als Maler selbst Anteil nimmt. Malerei formt die Naturgesetze in Farbgesetze um, übersetzt das in der Natur Geschaffene noch einmal in das Schaffen selbst. Damit bereits hat van Gogh den Standpunkt eines Impressionisten überwunden, denn seine Bilder wollen nicht komplizierter Reflex, sondern einfache Wahrheit sein – in Farben ausgedrückt und so zum Symbol für das Schöpferische geworden.

Die Bilder, die davon zeugen, reihen sich wie die Tage dieses Sommers, der wohl die glücklichste Zeit in van Goghs glücklosem Leben ist. Noch im August kann er dem Bruder schreiben: „Der Süden wird mir immer lieber"; doch über den lichthellen Zenit seines Schaffens zieht bereits ein dunkelnder Schatten. Innere Unruhe und wachsende Nervosität schürt der Maler durch sein immer weiter beschleunigtes Arbeitstempo ebenso wie durch das ungeduldige Warten auf die Ankunft des Freundes Gauguin. Damit soll sein langgehegter Traum von einer Malervereinigung des Südens wahr werden, doch auch hier baut van Gogh eine neue Illusion auf, die nur zum Scheitern bestimmt ist. Spät im Oktober schließlich kommt Gauguin, aber nur der Not gehorchend. Kaum acht Wochen dauert ihre Gemeinsamkeit, dann ist der Bruch da; aber er betrifft weniger den jovialen Gauguin als den labilen van Gogh, der sich auf grausame Weise für das Scheitern selbst bestraft. Am Abgrund stehend, stößt er sich ins Dunkel, und daraus führt kein Weg zurück. Wie ein Geisteskranker wird er interniert.

In seiner tiefsten Resignation findet er auch in der Malerei kaum noch Halt: „Als Maler werde ich nie irgendwie von Bedeutung sein, das spüre ich." Ein fataler Kreislauf von Krankheits- und Arbeitsschüben beginnt; mit fast übermenschlicher Energie greift van Gogh, zwischen Geisteskranken eingesperrt, aus seiner dunklen Einsamkeit immer wieder zu der lichten Welt der Farben, malt wie gehetzt und fieberhaft die Felder und Hügel des Südens. Die Landschaften beginnen zu vibrieren, Zypressen lodern auf, übergroße Sonnen glänzen kupfern über wogenden Gebirgen. Den Frühling erwartet er sehnend wie den Boten kommenden Heils, malt ihm in seiner trostlosen Zelle ungeduldig entgegen und bindet mit dem Malen die Angst vor der Unheilbarkeit seines Krankseins.

Es sind die letzten Monate seines Lebens. Das Dasein in der Anstalt ist unerträglich und aussichtslos. „Meine Geduld ist zu Ende", schreibt er an den Bruder, „ich kann nicht mehr, eine Veränderung muß kommen, und wenn es eine Veränderung zum Schlimmeren ist." Nach 27 Monaten verläßt er die geliebte Landschaft der Provence, die ihn als Künstler unsterblich machte, während sie ihn als Menschen zerbrach: „Heute morgen, als ich meine Koffer aufgab, habe ich Land und Felder wiedergesehen: nach dem Regen alles ganz frisch und voller Blumen – was hätte ich hier noch alles machen können." *Bernd Küster*

Dr. Bernd Küster ist Kunsthistoriker. Vom gleichen Autor erschien: **„Van Goghs Provence"** (mit Fotografien von Eberhard Grames); Ellert & Richter Verlag, Hamburg; 116 Seiten mit 6 Schwarzweiß- und 53 Farbabbildungen, DM 49,80.

Mein lieber Bruder, Du weißt, daß ich tausend Gründe hatte, in den Süden zu gehen und mich in die Arbeit zu stürzen. Ich wollte ein anderes Licht sehen, ich dachte, wenn man die Natur unter einem helleren Himmel betrachtet, so bekäme man eine bessere Vorstellung von der Art, wie die Japaner empfinden und zeichnen. Schließlich wollte ich diese stärkere Sonne sehen – weil man fühlt, daß im Norden die Farben des Prismas im Nebel verschleiert sind . . . So entsetzlich ich auch meine Krankheit finde, und obwohl ich hier starke Bande geknüpft habe – Bande, die mir später Lust machen können, wieder hier zu arbeiten –, könnte es trotz alledem doch geschehen, daß ich verhältnismäßig bald in den Norden zurückkehre – kannst Du das verstehen? . . . Und ich sehe schon den Tag voraus, wo ich einigen Erfolg habe und mich zurücksehne nach meiner Einsamkeit und meinem traurigen Dasein hier, als ich durch die Eisenstäbe der Irrenzelle hindurch den Schnitter auf dem Feld unten sah. Zu etwas ist das Unglück gut."

(An den Bruder Theo, 10. Sept. 1889)

Am 16. Mai 1890 verläßt van Gogh St-Rémy (Foto) und die Provence. Zwei Monate später schießt er sich auf den Feldern von Auvers eine tödliche Kugel in den Leib.

Die Provence als Reiseziel

Arles
Van Gogh lebte hier 1888/89. Hotels: Jules César, Boulevard des Lices, Tel. 90/93 43 20, mit Restaurant Lou Marques: D'Arlatan, 26 Rue Sauvage, Tel. 90/56 66.

Saintes-Maries-de-la-Mer
Hier malte van Gogh vor allem am Strand, z. B. die berühmten Fischerkähne. Es empfiehlt sich nicht, hier ein Standquartier aufzuschlagen (Badetourismus).

Saint-Rémy-de-Provence
In einem armseligen Gelaß der Irrenanstalt Saint-Paul-de-Mausole verbrachte van Gogh sein letztes Lebensjahr (1889/90). Künstlertreff: Café des Arts, Boulevard Victor-Hugo.

● Stätten, an denen van Gogh lebte und arbeitete
● Kulturelle Schwerpunkte der Provence, Hotels und Restaurants

	Geschichte	Sehenswürdigkeiten	Hotels & Restaurants
Aigues-Mortes (Tote Wasser)	Ehem. Kreuzzugstadt Ludwigs des Heiligen (IX.); das Meer zog sich zurück, Hafen und Kanäle versandeten (daher der Stadtname)	1700 m lange mittelalterliche Stadtmauer; Tour de Constance, in dem die Opfer der Glaubenskriege schmachteten	Hostellerie des Remparts, Place Anatole France, Tel. 66/53 82 77; mit Restaurant, in schönem altem Gebäude
Aix-en-Provence	Ehem. Hauptstadt der Provence, geprägt vom 17. und 18. Jahrhundert; berühmtester Sohn der Stadt ist Paul Cézanne	Cours Mirabeau, Allee mit Hôtels (Adelspalästen) des Barock; Musée des Tapisseries; Musée Granet; Atelier Cézannes	Hotel Nègre Coste, 33 Cours Mirabeau, Tel. 42/27 74 22; Restaurant Le Clos de la Violette, 10, Av. de la Violette, Tel. 42/23 30 71
Avignon	Von 1309 (Einzug Clemens' V.) bis 1417 Papststadt; im Frieden von Tolentino (1797) an Frankreich abgetreten	Mittelalterlicher Papstpalast, Fresken von Martini; Cathédrale Nôtre-Dame-des-Doms (12. Jh.); Musée Calvet; Petit Palais	Hostellerie Le Prieuré, 7 Place du Chapitre, Villeneuve-Les-Avignon; Restaurant Nôtre-Dame, 34, Rue Four-de-la Terre
Grasse	Wurde durch Parfüm- und Handschuhherstellung im 16. Jh. berühmt (man parfümierte Handschuhe); Geburtsort Fragonards	Musée d'Art et d'Histoire de Provence; Ancienne Cathédrale Nôtre-Dame-du-Puy (12. und 17. Jh.); Museum „Villa Fragonard"	In der Nähe, in Mougins, befindet sich eines der berühmtesten Restaurants Frankreichs: Le Moulin de Mougins, Tel. 93/75 78 24
Nîmes	An der „Straße des Herakles" gelegen; unter Augustus Ansiedlung röm. Veteranen (1. Jh.); im 16. Jh. Hochburg der Hugenotten	Arena, „Zwillingsschwester" der Arena von Arles; Maison Carrée (Tempel, ehem. auf dem röm. Forum); Musée des Beaux-Arts	Hotel Imperator, Place Aristide-Briand, Tel. 66/21 90 30; Restaurant Alexandre, 30128 Garons, Tel. 66/70 08 99 (bei Nîmes)
Orange	Ebenfalls augustäische Veteranensiedlung; im 17. Jh. durch seine Herren der Niederlande zur Festung ausgebaut	Antikes Theater, einziges röm. Theater, dessen Bühnenwand erhalten ist; Arc de Triomphe (auf der alten Via Agrippa, 21 n. Chr.)	Hotel Arène, Place Langes, Tel. 90/34 10 95; Hotel Château de Rochegude, Tel. 90/04 81 88, mit Restaurant
Les Baux-de-Provence	Im 13. Jh. berühmter Liebeshof, Zentrum höfischer Sitten und des Troubadourgesangs; 1632 unter Ludwig XIII. zerstört	Hôtel de Manville, heute Rathaus (17. Jh.); die alten Backöfen der Stadt; Bürgerhäuser der Renaissance; Musée d'Art Moderne	Hotel Oustau de Baumanière, Tel. 90/54 33 07, mit Restaurant; Spezialitätenrestaurant La Riboto de Taven, Tel. 90/97 34 23
Saint-Paul-de-Vence	Mittelalterliches Dorf; wiederentdeckt von den Malern Signac, Modigliani, Bonnard und Soutine in den 20er Jahren d. 20. Jh.	La Rue Grande, mit Gebäuden aus dem 16. und 17. Jh.; Musée Provençale (Stoffe aus dem 17. und 18. Jh.); Fondation Maeght	Hotel La Colombe d'Or, Tel. 93/32 80 02, mit Restaurant, Originalgemälde berühmter Maler (einst Künstlertreffpunkt)

Dokumentation: Beate Becher. Fotos: Hoyer/Snowdon (3); Eberhard Grames/Bilderberg (4); Karte: A.R.R.C., Paris

Während ihre Begleiter |1, |2, |3, |4 auf den Favoriten gesetzt haben, der bereits weit abgeschlagen ist, hat sie |5 sich für ein Gläschen MM bei einem Außenseiter |6 entschieden.

DER SEKT MIT DEM GEWISSEN EXTRA

Würdevoll und geduldig trägt das Karussellpferd seinen Reiter in jedes Traumland

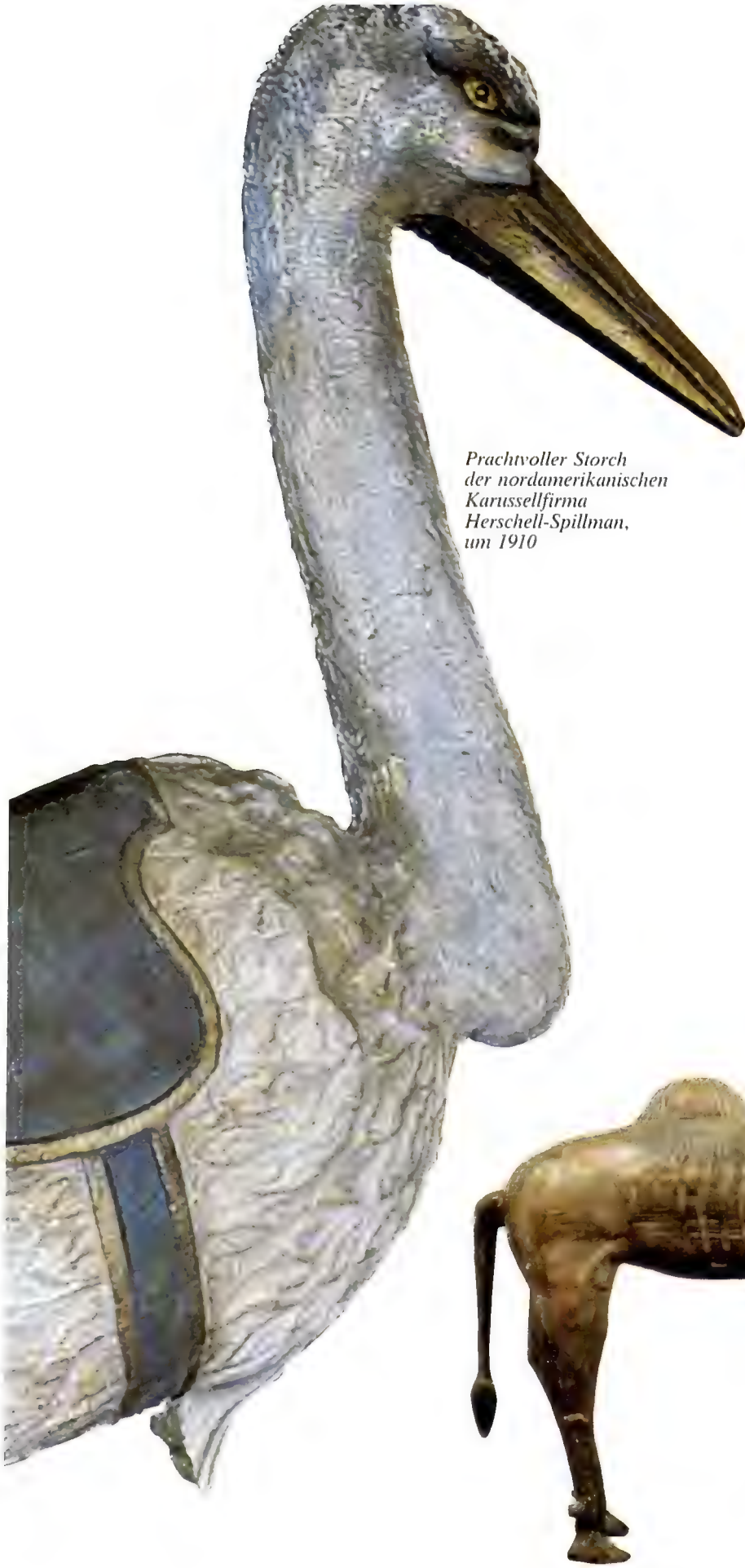
Mit den Zugvögeln sind sie wieder da, bunt und glänzend, die holzgeschnitzten Menagerien. Auf dem Jahrmarkt, beim Spielplatz oder im Kastanienschatten des Parks wartet zahmes und wildes Getier auf seine kleinen Reiter. Wie der Refrain eines alten Kinderliedes drehen sich die Karussellpferde zur Kirmesmusik im Kreis. Rainer Maria Rilke hat ihnen eines seiner schönsten Gedichte gewidmet

EIN ZOO, UM DEN SICH ALLES DREHT

Sein Blick geht in ferne Vergangenheit zurück: Eines der ältesten deutschen Karussellpferde genießt heute ein ehrenvolles Gnadenbrot in der Schaustellerabteilung des Münchner Puppentheatermuseums

MENAGERIE AUS HOLZ UND FANTASIE

Am Halsband des Doppelsitzer-Bären prangt eine Blüte aus dem Stadtwappen von Bristol. Dort stellten die Andersons generationenlang Karusselltiere her



Prachtvoller Storch der nordamerikanischen Karussellfirma Herschell-Spillman, um 1910

DAS KARUSSELL

Jardin du Luxembourg

Mit einem Dach und seinem Schatten dreht
sich eine kleine Weile der Bestand
von bunten Pferden, alles aus dem Land,
das lange zögert, eh es untergeht.
Zwar manche sind an Wagen angespannt,
doch alle haben Mut in ihren Mienen;
ein böser roter Löwe geht mit ihnen
und dann und wann ein weißer Elefant.

Sogar ein Hirsch ist da, ganz wie im Wald,
nur daß er einen Sattel trägt und drüber
ein kleines blaues Mädchen aufgeschnallt.

Und auf dem Löwen reitet weiß ein Junge
und hält sich mit der kleinen heißen Hand,
dieweil der Löwe Zähne zeigt und Zunge.

Und dann und wann ein weißer Elefant.

Und auf den Pferden kommen sie vorüber,
auch Mädchen, helle, diesem Pferdesprunge
fast schon entwachsen; mitten in dem Schwunge
schauen sie auf, irgendwohin, herüber . . .

Und dann und wann ein weißer Elefant.

Und das geht hin und eilt sich, daß es endet,
und kreist und dreht sich nur und hat kein Ziel.
Ein Rot, ein Grün, ein Grau vorbeigesendet,
ein kleines kaum begonnenes Profil.
Und manchesmal ein Lächeln, hergewendet,
ein seliges, das blendet und verschwendet
an dieses atemlose blinde Spiel . . .

Rainer Maria Rilke, Paris 1906

Das Dromedar ist ein Veteran aus dem frühen 19. Jahrhundert

Die schönsten Pferde sind mit Spiegeln eingelegt

Grimmige Löwen an der Kandare wurden von den deutschen Fabrikanten Friedrich Heyn und Carl Müller geliefert

FÜR MUTIGE DOMPTEURE UND FÜR KLEINE HASENFÜSSE

Furchtsame Naturen dürfen sich getrost an den Kaninchenohren festhalten

Im Winterquartier sind die Spuren der vielen kleinen Stiefel und Hosenböden ausgebessert worden. Dem Apfelschimmel mußten die abgewetzten Schecken frisch hingetupft werden. Auf der Satteldecke des Rappen kann man nun seinen Namen „Sultan" wieder in Goldbuchstaben lesen, und einen neuen Schweif aus echtem Roßhaar hat er auch gebraucht. Wenn im Frühling die Saison der fahrenden Schausteller beginnt, machen sich die Karussells auf die Reise. Selbst auf dem kleinsten Rummelplatz dürfen sie nicht fehlen. „Das Karussell" hatte einmal einen ganz anderen Wortsinn als heute. Die ritterliche Jugend des Mittelalters ergötzte sich an Kampfspielen zu Pferd. Im Galopp stach man mit der Lanze nach aufgehängten Ringen oder nach Attrappen von Mohren und Türken. Zur Barockzeit repräsentierte die Adelsgesellschaft bei höfischen Festen mit solchen Reiterspielen und Geschicklichkeitsproben. Diese prächtig ausgestatteten Turniere nannte man „Caroussel". Auch die Damenwelt beteiligte sich daran in Kutschen.

Vielleicht als neue Spielart, vielleicht als Übungsgerät setzte man ums Jahr 1700 hölzerne Pferde auf die Balken eines waagrecht drehbaren Kreuzes. Auf diese primitive Urform ging der Name Karussell über. Die Idee dazu mochte aus der Türkei stammen, denn seit 1620 berichten

erstaunte Orientreisende über die fremdartigen Belustigungsmaschinen. Auch auf den hölzernen Karussells ritt man noch das Ringelstechen. Von daher hat sich im Wiener Prater und auf den Jahrmärkten Österreichs bis heute der Name „Ringelspiel" gehalten.

Diese höfische Lustbarkeit eroberte im Lauf des 18. Jahrhunderts die Vergnügungsplätze des Volkes, und die Kinder nahmen das Karussell in Besitz. Die ersten Ringelspielbetreiber schnitzten sich ihre Reitpferde selbst zurecht. Dann versuchten sich die Handwerker damit, die für die Schausteller arbeiteten, geschickte Zimmerleute und Schmiede, Stellmacher und Wohnwagenbauer. Im 19. Jahrhundert wurde ein blühender Industriezweig daraus.
Bald drehten sich nicht nur Pferde mit dem Karusselldach – das Vergnügen verlangte nach Abwechslung, und so gesellten sich exotische Tiere zu fantastischen Fabelwesen. Mit behaglichen Sitzen luden Kutschen, Schlitten oder Gondeln ein.
Angetrieben wurden die alten Karussells durch die Muskelkraft ihres Inhabers, durch Buben, die sich für fünfmal Anschieben eine Freifahrt „verdienten", oder durch ein armes Pferd, das oft im Unterbau verborgen seine Kreise trottete. Die Engländer gaben hier neue Impulse. Im Land, in dem die Dampfmaschine erfunden wurde, trieb sie um 1865 auch erstmals ein Karussell an. Mit der Kraft einer „Lokomobile" ging die Karussellfahrt rasanter, auch machte sie nun kombinierte Bewegungen möglich.
Wie die meisten sensationellen Neuheiten im Karussellbau kam das „Schiffskarussell" aus England. Während eine Flotte von Segelschiffen im Kreis fährt, schwankt jedes Boot durch eine Exzentermechanik wie bei schwerer See. Solche technischen Innovationen gingen vom Fabrikanten Frederick Savage in Norfolk aus, der 300 Arbeiter beschäftigte. Savage war es auch, der das Energieproblem einmal ganz ohne Dampf und höchst originell löste: Als das neuerfundene Fahrrad Furore machte, baute er ein „Velocipeden-Karussell", das die begeisterten Fahrgäste selbst in Schwung brachten.
Die schönsten englischen Karusselltiere aber stellt die Firma Anderson in Bristol her. Den Reedern an der britischen Küste kam in den 1880er Jahren der Sinn für reichgeschnitzte Ausstattung ihrer (echten) Schiffe abhanden. Da sein Geschäft mit Galionsfiguren zu wünschen übrig ließ, verlegte sich der Stammvater der Andersons äußerst erfolgreich auf die Produktion von Karusselltieren und Schaubudenfronten. Die großen amerikanischen Karussellfabriken wurden von europäischen Auswanderern begründet.

In Deutschland waren die Hersteller am dichtesten in Thüringen konzentriert. Aus Dresden kamen die eigentlichen Inbegriffe der Ringelspielpferde mit den temperamentvoll flatternden Mähnen und dem Zaumzeug, in das geschliffene Spiegel eingelegt sind.
Am herrlichsten ist der Ritt, wenn die Rösser auf eine Sprungfedermechanik montiert sind. Der Reiter kann sie dann durch eigene Bewegung während der Fahrt in Galopp fallen lassen. Diese Springpferde, in „Reitschulen" versammelt, können sehr wohl noch herangewachsene junge Mädchen zu einer wilden Jagd in den Sattel locken, wie Rilke sie beobachtete.
In die Epoche des Historismus, als der „Neo-Barock" und das „Zweite Rokoko" florierten, fiel auch die Blütezeit der Karussellindustrie. Die Entwicklung zu immer größerem Prunk gipfelte in den luxuriösen Salon-Karussells um 1900, die als Vergnügungsstätten für Erwachsene gedacht waren. Eine gigantische Fassade lud in einen Rundbau ein, in dessen Mitte das Karussell kreiste. Außenherum gab es einen Rundgang mit Getränkebüfett; man konnte sich an kleinen Tischchen niederlassen oder zum Klang des Orchestrions auf einer Plattform tanzen. In den Karussellpalästen amüsierten sich die einfachen Leute für 20 Pfennig Eintritt in einem glanzvollen Rahmen, der für sie in ähnlich eleganten großbürgerlichen Etablissements der Städte unerschwinglich war.
Der berühmte „Karussellkönig" und Großunternehmer Hugo Haase aus Leipzig konstruierte eine sogenannte Stufenbahn mit drei abgestuften Podien, auf denen sich Sprungpferde und sanft schaukelnde Gondeln unterschiedlich schnell drehten. Im Taumel der Bewegung und der Klänge tat die überbordende Dekoration im „Karussell-Barock" ein übriges. Haases Stufenbahn nannte sich sehr vornehm „Grand Carrousel Noblesse". Aber der „Venezianische Gondelpalast" des Schaustellers Henry Opitz stand ihr an Fassadenpracht nicht nach. Das damals noch nicht allgemein gebräuchliche elektrische Licht verzauberte die Karussells zu wahren Feenschlössern.
Längst gehen die Fahrgeschäfte für die Großen mit neuen Techniken, neuen Materialien und immer neuem Nervenkitzel eigene Entwicklungswege. Auch auf den Kinderkarussells, elektrisch betrieben, drehen sich nun Comic-Figuren aus Polyester. Das kleine Volk drängt sich auf die Motorräder, in den Hubschrauber und in die wegen ihrer Bimmelglocke stets heiß umkämpfte Feuerwehr.

Aber wo noch die poetischen alten Ringelspiele aufgeschlagen werden, verbünden sich die Großväter mit ihren Enkeln zu einem Ritt ins Abenteuer, darin nichts als der ewig junge Augenblick der Reiterherrlichkeit triumphiert. Die Ängstlichen lassen sich in eine wiegende Mondsichel heben. Die Mutigen erobern sich ein Reittier am äußeren Rand des Podiums, da sind die Pferde feuriger, denn die Fahrt geht schneller. Zum ungestümen Klang der Drehorgel verschwimmt die Welt ringsum, im wohligen Schwindel sucht der Blick das Gesicht der Mutter, die winkend draußen steht wie an einem Ufer. Das Land, das lange zögert, eh es untergeht – man muß darum nicht in Sorge sein, solange es Kinder gibt.

Dr. Barbara Kraft

In diesen Tagen erscheint ein Buch über die Kulturgeschichte der Fahr-, Belustigungs- und Geschicklichkeitsgeschäfte und ihrer Schausteller vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart: Florian Dering, „Volksbelustigungen". Großformat, ca. 200 Seiten, 300 Abbildungen. Delphi, 58 Mark.

Fotos: Geoff Weedon & Richard Ward / Buch „Fairground Art" published by New Cavendish Books, London, Abbeville, New York (3); Eberhard Wolf (5)

Galerie und Philharmonie

GALLERIA

Digitally Remastered

Beides wird gern gesammelt: Schallplatten mit klassischer Musik und Blätter mit zeitgenössischer Kunst. Beides hat Stil und gehört zur feineren Lebensart. Die neue Serie »Galleria« der Deutschen Grammophon beschert doppeltes Sammlerglück: Sie erfreut Auge und Ohr gleichermaßen. Sie lädt ein in Galerie und Philharmonie unter einem Dach, und das angenehmerweise unter dem eigenen. Sie stellt Malerei und Graphik renommierter Künstler des 20. Jahrhunderts aus, und sie bereichert das schönere Wohnen um das schönere Hören. Alle Aufnahmen der Serie sind »digitally remastered«: Sie hören also die Qualität der Originalaufnahme.

Meisterwerke musiziert von Meisterhand bilden das Repertoire: Herbert von Karajan, Claudio Abbado, Martha Argerich, Karl Böhm, Carlo Maria Giulini, Seiji Ozawa und viele andere Weltstars präsentieren ihre Welterfolge im neuen Gewand, im Stil unserer Zeit.

Das Großzügige an »Galleria«: Das Konzert ist nach dem Konzert noch nicht zu Ende. Nach dem Violinkonzert von Johannes Brahms geben Pinchas Zukerman und Daniel Barenboim als Kammermusiker noch eine Violinsonate des Meisters zu. Karajans »Tanz der Stunden« mit Opern-Intermezzi und Ballettmusik dauert tatsächlich eine runde Stunde. Die Bilder dieser Ausstellung stammen von den Großen der modernen Malerei oder von Künstlern, die man vielleicht schon bald zu den Großen zählen wird. Eine Vernissage für Auge und Ohr.

END-STATION SEHN-SUCHT

Edward Hopper suchte die Stätten, wo Amerika einsam ist. Eine Fotografin fand sie jetzt wieder

Daß Modelle ihren Maler um Jahrzehnte überleben, unbeschadet, unverändert, ist selten. Die des Edward Hopper sind heute, mehr als ein halbes Jahrhundert, nachdem er sie gemalt hat, noch dieselben. Einfache Wohnhäuser, Hütten und Villen in Maine und Massachusetts, die Leuchttürme an der Atlantikküste. Während seiner langen Sommeraufenthalte dort waren sie Ziel und Inhalt der sonnigen, der schattigen, der hellen wie düsteren Tage auf langen Fahrten und Spaziergängen. Sie inspirierten ihn in immer wieder neuem Licht zu immer wieder anderen Fassungen in Ölbildern und Aquarellen. Stillzustehen scheint die Zeit auf den Bildern Hoppers, wie in der Ruhe der amerikanischen Ostküste, weitab vom Lärm und der Unruhe und dem Tempo der großen Städte.

Mit Recht feiern die Amerikaner Edward Hopper als einen ihrer größten Maler, denn in seinen Bildern finden sie sich und ihre Geschichte wieder. Ein Stück Amerika, ein Stück amerikanisches Leben, ein Stück amerika-

„Haus an der Middle Street", 1928. Aquarell, 34,3 x 49 cm, Currier Gallery of Art, Manchester. Dieses Haus in Gloucester steht noch

nische Seele. Und vor allem: den Anfang einer eigenständigen amerikanischen Malerei. Hopper war einer der ersten Realisten unseres Jahrhunderts, und doch sind seine Bilder voll Atmosphäre. Stimmungsporträts. Gleichgültig, ob er ein einsames Haus malte oder Boote an der Küste, eine unbelebte Landschaft oder einen Leuchtturm, eine Hotelhalle, eine Häusergruppe, ein nächtliches Café, ein Paar auf der Veranda. Hopper war Realist und Poet zugleich. Nüchtern sah er die Welt der Provinz, die Einsamkeit inmitten der Städte, die Melancholie weißer Villen. Doch er verzauberte seine Modelle und Motive mit Farbe und Licht. Kalt läßt niemanden ein Bild von Hopper, denn eigenartig ist die Faszination, die von jedem ausgeht.

Eine unterschwellige Erregung wird in der Stille spürbar, eine prickelnde Aura liegt in den vermeintlich sachlichen Szenen seiner unterkühlten Bildwelt. Der Betrachter meint, außerhalb, distanziert zu sein, und doch kann er sich kaum losreißen von diesen Ausschnitten.

Der, der sie malte, war ein Einzelgänger, begleitet nur von seiner geliebten Frau, und immer in Arbeit, immer fleißig. Im Laufe seines langen Lebens (1882–1967) schuf er Hunderte von Ölgemälden, Zeichnungen, Druckgrafiken und Aquarellen. Trotzdem lagert der weitaus größte Teil seines umfangreichen Werkes im Depot eines Museums. Nicht etwa, weil niemand daran In-

„Hügel mit Leuchtturm und Haus", 1927, Öl/Lw., 69,2 x 96,8 cm, Dallas Museum of Art. Unverändert bis heute

teresse hätte; sondern auf Grund eines Vermächtnisses und der Tücken modernen Museumswesens.

Die Arbeiten, die Hopper zu Lebzeiten verkauft hat, befinden sich in öffentlichen und privaten Sammlungen, aber sie stellen nur einen Bruchteil dessen dar, was er geschaffen hat. Als er seinen eigenen Stil und seine eigene Thematik gefunden hatte (etwa seit den zwanziger Jahren), wurde er durch die Aktivitäten von Gertrude Vanderbilt-Whitney, die sich für progressive Kunst und Künstler einsetzte, unterstützt und gefördert. Zeitlebens blieb er dem von ihr 1930 gegründeten Whitney-Museum of American Art verbunden. So ist es eine verständliche Geste anerkennender Dankbarkeit, wenn Hoppers Witwe, die ein Jahr nach ihm starb, dem Museum den gesamten künstlerischen Nachlaß, mehr als zweitausend Arbeiten, vermachte. Damit besitzt das Haus die größte Sammlung eines bedeutenden Einzelkünstlers. Ein amerikanischer Superlativ. Hätten jedoch nicht großzügige Stiftungen und Einzelstifter ihre Kassen geöffnet, wäre es dem Museum mit seinem Etat und seiner Aufgabenstellung nicht möglich gewesen, die kostbaren Bilder auch nur aus ihren Transportverpackungen zu holen, geschweige denn sie einem Publikum vorzustellen. Kunst und Kultur leben in den USA von Sponsoren, und sie ermöglichten es, daß die Hopper-Sammlung katalogisiert und in einigen großen Ausstellungen in New York, Chikago, London, Amster-

AM ENDE DER STRASSEN,
AM RANDE DER STÄDTE:
DORT LAGEN DIE ZENTREN
VON HOPPERS INTERESSE

„Talbots House", 1926, Aquarell, 34,3 x 49 cm, Privatsammlung. „Maine ist so wunderschön", sagte Hopper und blieb, um zu malen

dam und Düsseldorf einem interessierten Publikum gezeigt werden konnte.

Von 1976–1984 betreute Gail Levin, Kunsthistorikerin und Fotografin, als Kuratorin die Sammlung, und sie veröffentlichte auch die gründlichsten und verständnisvollsten Beiträge über den Maler. Sie spürte noch heute existierende Hopper-Plätze auf, fotografierte sie und stellte sie in einem kleinen Bildband den malerischen Versionen gegenüber. Es ist interessant, zu vergleichen, zu sehen, mit welchen Modulationen, kleinen Verfremdungen, Übertreibungen und Verschiebungen er seine Gegenstände beseelte. Er gab ihnen eine Stimmung, die Amerikaner und Kenner des Landes als „typisch amerikanisch" empfinden.

Aber es hatte einer langen Entwicklung und Reifezeit bedurft, bis Hopper künstlerisch dorthin und ganz zu sich selbst gefunden hatte, bis er dieses spezielle amerikanische Flair, das den Reiz seiner Bilder ausmacht, einfangen konnte.

1882 in Nyack im Staat N. Y. geboren, besuchte er dort bis 1899 die Schule. Seine Eltern, biedere, gottesfürchtige Leute, unterdrückten nicht seinen Wunsch, Maler zu werden. Sie hielten ihn aber an, zusätzlich zu dieser Ausbildung noch die solide eines Gebrauchsgrafikers zu erwerben.

Ab 1899 begann Hopper seine Studien in New York. Zu dieser Zeit wurde das Kunstschaffen Amerikas vom Idealismus des 19. Jahrhunderts

„Near the Back Shore", 1936, Aquarell, 34,3 x 49 cm, Slg. J. S. Fleisher, Philadelphia. Am Cape Cod fand Gail Levin diese Situation wieder

und vom Akademismus geprägt, sachte hatte der Impressionismus Einzug gehalten, und europäische Kunst genoß den höchsten Rang in der allgemeinen Wertschätzung.

Da bahnte sich kurz nach der Jahrhundertwende eine Revolution an. Acht junge Maler, u. a. Robert Henri und John Sloan, pinselten gegen die ästhetischen Gebote, suchten sich ihre Motive und Modelle auf der Straße. Anfänglich stießen sie auf eisige Ablehnung, man nannte sie „Die Acht" und verächtlich „Die Mülleimerschule". Heute zählen sie zu den Säulen der amerikanischen Malerei. Sie sind die Väter des Realismus.
Robert Henri war Hoppers Lehrer. Hoppers Frühstil ist von vielerlei Einflüssen geprägt, zeigt, daß er viel experimentiert hat.
Dank des bürgerlich-fürsorglichen Rates seiner Eltern konnte er lange Zeit seinen Lebensunterhalt mit kommerzieller Grafik verdienen. Es gibt kaum einen amerikanischen Künstler, der nicht gejobbt, unterrichtet hat, um in der Freizeit und in den Ferien Zeit für seine Kunst zu haben. Hopper konnte erst nach seinem 40. Lebensjahr von der Malerei allein leben.
Später, als vielgeehrter und etablierter Künstler, distanzierte Hopper sich von den Illustrationen, dem Brot der frühen Jahre. Dies war sicherlich nicht Eitelkeit, sondern die Konsequenz eines Mannes, der endlich das sein durfte, was er immer sein wollte, nämlich nicht mehr und nicht weniger als ein reiner Künstler. Wie man im Rückblick gut erkennen kann, sind in diesen Illustrationen viele Motive angelegt, die in späteren Bildern wieder auftauchen. Aber er mußte in diesen Arbeiten doch, als Konzession ans Merkantile, den eigentlichen Sinn seiner Arbeiten verleugnen, seine persönliche Bildaussage weglassen.
Von seinen Ersparnissen aus der ungeliebten Tätigkeit als Grafiker machte er in den Jahren von 1906 bis 1910 drei längere Reisen nach Europa. Er wohnte und arbeitete in Paris, unternahm aber von dort aus Exkursionen nach London, in die Niederlande, nach Belgien, Berlin und nach Spanien, um in den Museen zu studieren.

Er hielt sich in Paris auf, als sich dort im Kreis um Picasso als entscheidende Umwertung aller malerischen Kategorien der Kubismus zu formieren begann. Hopper gab später unumwunden zu, daß er weder Picasso kannte noch daß ihn die neue Kunstströmung erreicht oder gar innerlich berührt hätte. Ein gegenständlicher, figurativer Maler war er und blieb er. Als er 1910 nach New York zurückkehrte, beschloß er, seine nostalgische Liebe zu Frankreich und den Impressionisten aus seinem Werk zu verbannen. Nach eigenen Aussagen brauchte er über zehn Jahre, um Europa zu überwinden. Diese künstlerische Entscheidung war aus zwei Quellen gespeist. Einerseits war sie sicher von der Erkenntnis getragen, daß die Bindung an jene fremden Ideale ihn zwar zu ästhetischen Gestaltungen führte, aber eine unverfälschte, eigenständige Entfaltung dadurch gebremst würde. Zum anderen war gerade in jener Zeit in den USA erstmals ein gewisses nationales Selbstbewußtsein in Sachen Kunst erwacht. Man erwartete nun von den Künstlern, daß sie amerikanische Kunst schufen und nicht europäische nachahmten.

Hopper wurde einer der profiliertesten Vertreter jenes Zeitgeistes seiner Heimat. 1913 bezog er am Washington Square in New York sein Atelier, in dem er 1967 starb. Nichts in seinem Leben war jäh, abrupt, und von verblüffender Beständigkeit ist auch Hoppers Werk. Viel von seinen Wesenszügen, Lebensgewohnheiten, privaten Ansichten und Absichten ging in sein Werk ein als eine kontinuierliche Komponente. Wenig nur sagte Hopper über sich, aber ablesbar ist manches seiner Autobiografie aus dem Gemalten und Gezeichneten. Die Identität des Künstlers mit der des wachen Beobachters seines Landes wird offensichtlich.
Hopper verhielt sich zu seinen Motiven wie ein Außenstehender und doch wie ein Dichter, der zutiefst verstrickt ist in die psychologische Ausstrahlung dessen, was er schildert.
Jeden Sommer fuhr Hopper mit seiner Frau Jo an die nordatlantische Küste. Er nahm sich Zeit, reiste nie mit dem Flugzeug, sondern per Auto oder Bahn oder ging zu Fuß. Die unendliche Weite wollte er langsam in sich aufnehmen, reifen lassen und sich entwickeln. Um Hoppers Bilder heute zu verstehen, müssen wir uns ebenfalls Zeit nehmen, damit wir ihre Wirkung spüren.
Dr. Christa von Lengerke

1930: Die Hoppers auf Cape Cod. Hier kauften sie ein Sommerhaus mit Atelier, „so einfach wie die Landschaft"

EINE DER EXCLUSIVSTEN MARKEN HIERZULANDE.

Leonhardt & Kern

Wahre Exclusivität ist etwas Rares. Ein Automobil kann noch so gut sein, wenn man ihm an jeder Straßenecke begegnet, ist es mit der Exclusivität vorbei.

Nun, der Lancia Thema gehört hierzulande zu den exclusiven Fahrzeugen. Denn der Lancia Thema ist unter seiner eleganten Karosserie ein technischer Leckerbissen, wie wir ihn ansonsten kaum auf unseren Straßen finden:

LANCIA

Der Thema hat Frontantrieb und einen querstehenden Motor. Dadurch hat er innen die Ausmaße einer großen Limousine und außen die Abmessungen der gehobenen Mittelklasse. Sein Fahrwerk vereint meisterlich Komfort und Sportlichkeit. Und seine vier Motoren-Konzepte sind jedes für sich eine technische Delikatesse:

Thema i.e. turbo: Vierzylinder-Einspritzmotor mit Ladeluftkühlung, 1981 ccm, 122 kW/165 PS, Fünfganggetriebe, 0–100 km/h in 7,2 Sek., 218 km/h.

Thema 6V: Sechszylinder-Einspritzmotor, 2829 ccm, 110 kW/150 PS, Fünfganggetriebe, 0–100 km/h in 8,2 Sek., 208 km/h.

Thema turbo diesel: Vierzylinder-Turbodieselmotor mit Ladeluftkühlung, 2428 ccm, 74 kW/100 PS, Fünfganggetriebe, 0–100 km/h in 11,9 Sek., 185 km/h.

Thema i.e.: Vierzylinder-Einspritzmotor, 1981 ccm, 88 kW/120 PS, Fünfganggetriebe, 0–100 km/h in 9,7 Sek., 195 km/h.

Sie sollten den Lancia Thema probefahren, wenn Sie ein wirklich exclusives Fahrzeug suchen!

EIN PAAR INFORMATIONEN ZUM LANCIA THEMA.

Dokumentation der Gemäldegalerie und des Rathgen-Forschungslabors der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz in Zusammenarbeit mit dem Hahn-Meitner-Institut Berlin

Das teure Falschgold von Berlin

Die Rembrandt-Zuschreibung des Gemäldes „Der Mann mit dem Goldhelm", das unbezeichnet ist, steht seit längerem zur Diskussion. Zum Gegenstand einer Einzelanalyse ist die umstrittene Authentizitätsfrage bisher nicht erhoben worden. Hierzu aufgerufen war vor allem die Berliner Galerie, die in der konservatorischen und kunsthistorischen Pflicht für das populäre Bild steht. In einer Sonderausstellung werden gegenwärtig die Ergebnisse der Untersuchung des Bildes „von Grund auf", die 1985 durchgeführt wurden, vorgestellt (bis 25. 5.). Nach Beendigung der Ausstellung wird der „Mann mit dem Goldhelm" wieder an seinen angestammten Platz im Zusammenhang der Berliner Rembrandt-Sammlung zu sehen sein: als ein Werk aus dem Umkreis des Meisters, das um 1650/55 gemalt wurde.

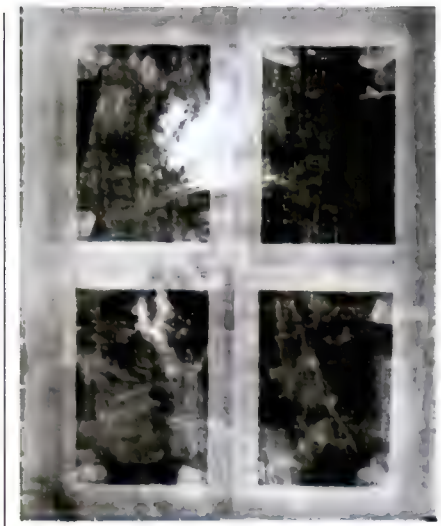
Erneut galt es, Stilkritik zu betreiben, auch unter dem Gesichtspunkt der Erhaltung. Die Restaurierung des Bildes, ohnehin ästhetisches Primat, hat zu einer Versachlichung seiner Bewertungsgrundlage beigetragen. Nach Abnahme der im Laufe der Zeit stark vergilbten und durch Pigmentbeigaben künstlich auf einen goldbraunen „Galerieton" gebrachten Firnisschicht bietet sich ein Bild von anderer, kontrastreicherer Farbigkeit und Anlage des Helldunkels. Wesentliche Teile der Malerei lassen sich zudem in ihrer „Machart" deutlicher als zuvor erkennen, etwa das Gesicht, das mittels knapper, schraffurartig gesetzter Linienbezüge wie abschnittsweise aufgegliedert erscheint. Von der stets die Kontinuität des Ganzen beachtenden

Vor der Restaurierung: „Der Mann mit dem Goldhelm". Rembrandt-Umkreis, um 1650/55. Berlin, Eigentum des Kaiser-Friedrich-Museums-Vereins.

Gestaltgebung Rembrandts weicht solch additive Prägung entschieden ab. Fototechnische Analysen haben die Zweifel an der Zuschreibung erhärtet. In der Röntgenaufnahme zeichnet sich das Helmmotiv deutlicher ab. Bleiweiß und Bleizinngelb sowie die Dicke des Auftrags absorbieren in diesem Bereich die Röntgenstrahlen. Den Inkarnatfarben ist dagegen zur Aufhellung nur wenig Bleiweiß beigegeben. Die „lichtfangenden" Partien des menschlichen Antlitzes hat Rembrandt stets mit einem hohen Anteil an Weißpigmenten angelegt, d. h. seine Gesichter absorbieren Röntgenstrahlen.

Dokumentiert die Röntgenanalyse Bleiweißstrukturen, so können mit Hilfe der Neutronenautoradiografie auch die mit anderen Pigmenten gefärbten Schichten eines Bildes sichtbar gemacht werden. Als neues Verfahren der Gemäldetiefenanalyse und der Pigmentbestimmung hat sich die Autora-

Nach der Restaurierung: Der goldbraune „Galerieton" ist frischeren Farben gewichen, das Gesicht des Unbekannten tritt deutlicher hervor



Röntgenaufnahme. Die Konzentration von bleiweißhaltigen Pigmenten im Helm und der Halsschiene absorbiert in diesen Bereichen die Röntgenstrahlen

Dritte Autoradiografie. Exponierung vom 1. bis 4. Tag nach der Bestrahlung

diografie bewährt. Für die Rembrandt-Sammlung des Metropolitan-Museums in New York konnten überraschende Ergebnisse erzielt werden. Das bislang einzige Folgeprojekt führt auf diesem Gebiet zur Zeit die Berliner Gemäldegalerie in Zusammenarbeit mit dem Rathgen-Forschungslabor und dem Hahn-Meitner-Institut durch. Ein größerer Bildbestand des Museums ist autoradiografisch erfaßt worden. Abgeschlossen sind die breit angelegten Untersuchungen noch nicht. Lediglich für den „Mann mit dem Goldhelm" ist eine Einzelauswertung vorgenommen worden, die auf der Berliner Ausstellung in Verbindung mit einer Einführung in die physikalischen Grundlagen und die Verfahrenstechnik dieser Methode vorgestellt wird.

In der dritten Autoradiografie des Bildes, von dem insgesamt fünf abgenommen wurden, tritt stellenweise die gemalte „Unterzeichnung" hervor. Im Vergleich mit Autoradiografien nach authentischen Werken Rembrandts erweist sich der „Mann mit dem Goldhelm" als denkbar einfache „Strichfigur", der die Farben in gleichmäßiger Füllung einbezogen sind. Das Bild ist rembrandtesk nur in der Oberflächenmalerei, jedoch nicht von Beginn seiner Entstehung an. *Jan Kelch*

Dr. Kelch ist Oberkustos an der Gemäldegalerie Berlin, Referent für flämische und holländische Barockmalerei

Fotos bpk Jörg P. Anders (2), bpk (2)

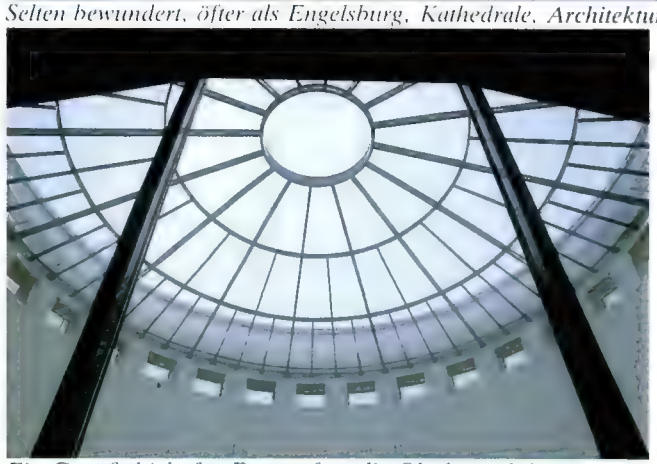
Frankfurt: Kulturverdruß in Mainhattan

Der gebürtige Frankfurter Johann Wolfgang von Goethe bemerkte am 15. September 1827 in einem Gespräch mit F. v. Müller: „Fehler kann man begehen, wie man will, nur baue man sie nicht auf. Kein Beichtvater kann von solchen Bausünden jemals absolvieren." Die Logik verwehrt den Schluß, der Dichter könne dabei an das neue Frankfurter Kulturzentrum, die Schirn, gedacht haben. Und doch – selbst der Hinweis auf den Beichtvater klingt wie wohlgezielt: Wer von den Geistlichen des nahegelegenen Kaiserdoms – so du ihn suchst, Fremder: es ist das grazile gotische Spitzlein, das da über die mächtige Rotunde in die Gasse zum Römer herabblinzelt –, wer also von den Geistlichen möchte wohl, bei aller christlichen Nächstenliebe, hierfür Absolution erteilen? Denn, wie betitelte doch die „Frankfurter Allgemeine" ihre kritische Würdigung des modernen städtebaulichen Akzents? „Mord am Dom." Und so empfinden es viele. Ach was, sagen Kenner der Verhältnisse, die Frankfurter sind immer erst mal dagegen. Das war beim Neubau der Alten Oper so, nicht anders beim Technischen Rathaus und beim Historischen Museum. Und Schirn-Direktor Dr. Christoph Vitali von der „Kulturgesellschaft Frankfurt", Betreiberin der Kunsthalle, betonte, ein Bau müsse eben deutlich Stellung nehmen gegen die Architektur ringsum. Die Schirn, meinte er, werde die Kritiker bald mit ihrer „Eleganz" und „Feingliedrigkeit" bestechen.

Drehtüren in edel verkleidetem Betongemäuer, von Säulen flankiert: der Haupteingang zur Schirn, der neuen Frankfurter Kunsthalle. Links: Blick aus dem Rundbau zum Dom

Doch selbst das Mittel der Bestechung könnte in diesem Fall versagen, weil eben die meisten Besucher und

Selten bewundert, öfter als Engelsburg, Kathedrale, Architekturtempel verspottet: der Rundbau

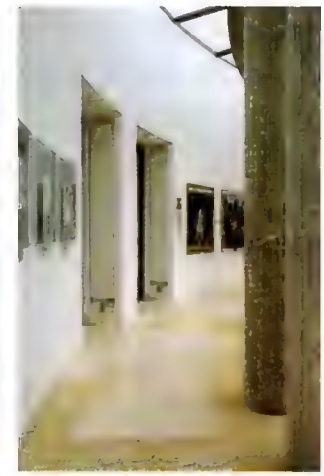


Ein Genußobjekt für Fotografen: die Glaskuppel der Rotunde

Eingangshalle mit Aufgang zur Musikschule im ersten Stockwerk

Betrachter wohl Schwierigkeiten haben, das Bestechende zu entdecken. Mathias Schreiber in der „FAZ": „Die Baumeister selbst sprechen heute euphorisch von »bildhafter Erfahrung«, von »ordnenden Komponenten«, welche die bestehenden Gegensätze, etwa zwischen Technischem Rathaus und Leinwandhaus, ausgleichen. Die offizielle Dokumentation greift abgrundtief in die Geschichte, indem sie sich an Stoa und Basilika, an das römische Forum, an ein mittelalterliches Kastell erinnern läßt und kühn von Portikus, Arkade oder Rotunde schwärmt. Historisierende Rhetorik tröstet uns nicht, wo die raumbildende und raumschonende Kraft der Architektur versagt."

Die erwähnten Baumeister sind in Berlin zu Hause: Das Team Bangert / Jansen / Scholz / Schultes erhielt 1980 den Auftrag, das Vielzweckgebäude zu errichten. Wobei von vornherein etliche



Ausstellungsraum im Obergeschoß des Rundbaus

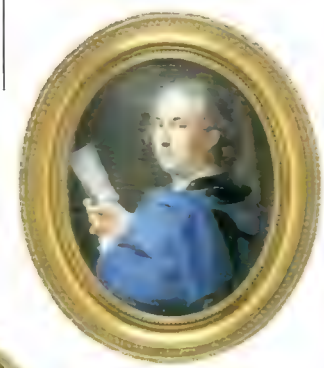
Auflagen der Behörden zu berücksichtigen waren – um fair gegenüber den Architekten zu bleiben. So entstanden eine neun Meter breite, scheinbar endlos lange Ausstellungshalle und eine Vielzahl kleinerer Räume, in denen die Jugendmusikschule ebenso Unterkunft gefunden hat wie der Frankfurter Verband für Alten- und Behindertenhilfe und die Orchester der Jungen Deutschen Philharmonie. Auch ein Theatersaal gehört zum neuen „Kulturtreff", und so dokumentiert die Eröffnungsausstellung (bis 19. Mai) denn auch unter dem Titel „Die Maler und das Theater im 20. Jahrhundert" die enge Verwandtschaft beider Bereiche.

Schirn, so hießen in mittelalterlichen Tagen die Läden und Verkaufsstände auf dem Römerberg, speziell die der Metzger. Aber den Frankfurtern von heute ist es offenbar noch lange nicht „Wurscht", was mit ihrer Altstadt geschieht. Schon gar nicht, wenn's rund 60 Millionen gekostet hat. Die Debatte dürfte noch nicht ausgestanden sein.

Fotos: Thomas Bohn (6)

Miniaturen: Großes Geld für kleine Bilder

Die Fotografie hat sie verdrängt: die Kunst, auf kleine Täfelchen und Ovalen, Medaillons, Dosen- und Uhrdeckeln Bilder zu malen, vornehmlich Porträts, die man mit sich tragen konnte. Vom 16. bis zum 19. Jahrhundert waren Süddeutschland, England und Frankreich Zentren dieser Kleinkunst, und zu den berühmtesten Meistern zählten der Österreicher Heinrich Friedrich Füger und der Franzose Jean-Baptiste Isabey. Werke von ihrer Hand gehörten denn auch zu den besonders heftig begehrten Stücken bei Sotheby's Londoner Miniaturen-Auktion. Die Schätzpreise wurden erheblich überboten, insgesamt brachte die Versteigerung weit über zwei Millionen Mark. Das sensationellste Ergebnis erzielte jedoch „Der Kartograph", um 1795 von einer der wenigen Künstlerinnen jener Zeit gemalt, der Französin Gabrielle Capet aus Lyon. Der Schätzwert des Rundbildes mit einem Durchmesser von knapp neun Zentimetern war im Katalog mit etwa 34 000 Mark angegeben. Ein unbekannter britischer Sammler trieb den Preis auf 50 600 Pfund hoch – rund 172 000 Mark. Das ist Weltrekord für eine europäische Miniatur. Nur ein Kleinkunstwerk des Engländers Nicholas Hilliard ist je teurer verkauft worden – für rund 255 000 Mark.



Heinrich Friedrich Füger: Erzherzogin Marie Clementine von Österreich, 1795 (u.), versteigert für 146 000 Mark

Jean Baptiste Isabey: Madame Feydeau, 1828 (g. o.). Schätzpreis 34 000 Mark, versteigert für 41 000 Mark

Heinrich Friedrich Füger: Dr. Stoll, 1795 (g. o.). Schätzpreis: zwischen 40 000 und 50 000 Mark

Fotos: Sotheby's London (3)

Ausschnitte der Chorfenster im Zürcher Fraumünster, gestaltet von Marc Chagall: Links „Jakobs Kampf mit dem Engel" (Jakobsfenster), oben „Der Engel verkündet den Anbruch der Ewigkeit"

Zürich: Erst der Tod lüftete das Geheimnis

Nur wenige waren eingeweiht, und die schwiegen eisern, fast zwanzig Jahre lang. Nicht einmal die Behörden erfuhren, wer die wundervollen Chorfenster bezahlt hatte, die Marc Chagall 1969/70 für das Zürcher Fraumünster schuf.

Schon die Vorgeschichte war merkwürdig genug. Dr. Peter Vogelsanger, Pfarrer am Fraumünster, erzählt sie in der Broschüre zur Entstehung der Chagall-Fenster. Am 11. Mai 1967 besuchte er die Ausstellung des russisch-französischen Malers im Zürcher Kunsthaus. Von den Entwürfen für die Scheiben der Hadassah-Synagoge in Jerusalem war Dr. Vogelsanger so beeindruckt, daß er noch am selben Tag einen Brief an Chagall schrieb: Ob er nicht auch die fünf hohen Chorfenster des romanischen Münsters, dem man in der Aufklärung die farbigen Scheiben genommen hatte, neu gestalten wolle? Die Antwort kam erst Monate später, und nach etlichen Besuchen und Gesprächen erklärte der schon 80jährige Künstler sich bereit. Das Honorar? „Was schlagen Sie vor?" fragte Chagall. Der Pfarrer nannte „eine akzeptable Mitte zwischen unerschwinglichen Starpreisen und Schäbigkeit". Der Maler sagte nur ein Wort: „Einverstanden."

Und ein Freund des Pfarrers sagte nur einen Satz: „Meine Frau und ich sind bereit, die ganzen Kosten zu übernehmen – unter der einen Bedingung, daß die Anonymität gewahrt bleibt."

Sie blieb gewahrt, bis der Stifter vor kurzem, 82jährig, starb: der Bauunternehmer Heinrich Hatt-Bucher.

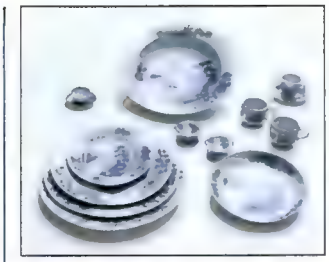
Maria mit dem Kind, Motiv aus dem Christusfenster

Pfarrer Vogelsanger, Marc Chagall, Lou Hatt-Bucher, Vava Chagall, Heinrich Hatt-Bucher, Irmgard Vogelsanger (v. r.)

Fotos: Orell Füssli Verlag, Zürich (3), Orell Füssli Verlag/Candid Lang (1)

Porzellan und goldene Pantöffelchen

ME FECIT CIPRIANUS CRANS JANSZ ANNO 1747 – Mich schuf Ciprianus Crans Jansz im Jahre 1747, ist auf der bronzenen, einen halben Meter hohen Schiffsglocke zu lesen. Drei Jahre später versank das Schiff im Südchinesischen Meer. Ein europäischer Kauffahrer, der wohl aus Kanton kam. Man kennt weder seinen Namen noch seinen Heimathafen. Doch man kennt die Ladung, die vor mehr als zweihundert Jahren vielleicht gerade dort verkauft werden sollte, wo sie in diesen Tagen feilgeboten wird: in Amsterdam. Das Auktionshaus Christie's versteigert vom 28. April bis 2. Mai im Hilton den größten Schatz an chinesischem Porzellan und Gold, der seit dem 17./18. Jahrhundert auf einmal in Europa angeboten wird: 100 000 Stücke, von Gedecken für sechs bis zu Services für 144 Personen; und 120 Goldbarren, zum Teil in der Form zierlicher Damenpantöffelchen. Eine solche Auktion hat man seit 200 Jahren nicht erlebt.
Entdecker der kostbaren Fracht ist der britische Kapitän Michael Hatcher, der 1970 in Singapur eine Bergungsgesellschaft gründete, nach im Krieg versenkten Dampfern suchte und 1983 zufällig auf eine 1645 gesunkene Dschunke stieß. Deren Porzellanladung erbrachte rund sechs Millionen Mark. Der jüngste Fund von 1985 dürfte einiges mehr ergeben, zumal der Aufenthalt im Meer dem Porzellan nicht geschadet hat.



Aufgeteilt in fast 5800 Lose, Interessenten zur Besichtigung freigegeben: das Chinaporzellan aus dem Meer. Links: Kapitän Michael Hatcher bei der Unterwassersuche nach dem Hauptanker des 1750 gesunkenen Seglers

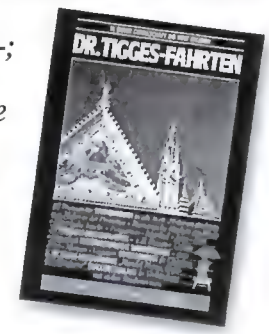
Frankreich: Die Kaffeemühlen des Küchenchefs

Die erste erstand er auf dem Pariser Flohmarkt. Das war vor zehn Jahren. Heute besitzt Marc Daniel, Küchenchef des Restaurants „Lasserre", bereits 51 Kaffeemühlen aus alter Zeit – alle gebrauchsfertig und perfekt „aufgemöbelt": hölzerne, eiserne, bemalte, Haushaltsmühlen, Soldatenmühlen, mit Ziselierungen oder Schnitzereien verzierte. Kaffeemühlen gibt es seit etwa 300 Jahren. 1669 brachte der türkische Botschafter Kaffee als Geschenk für Ludwig XIV. an den Hof von Versailles. Man mahlte die Bohnen mit Gewürzmühlen. Die Pompadour (1721–64), Mätresse Ludwigs XV., besaß sogar eine goldene Kaffeemühle. Leider ist es Daniel noch nicht gelungen, sie zu finden und zu erstehen . . .

Marc Daniel: „Zwischen meinem Beruf und dem Kaffee zum Ende der Mahlzeit besteht eine enge Beziehung. Das ist mein Sammelmotiv"

Fotos: Christie's, Amsterdam (3), Figaro Magazine/Gamma, Michel Piquemal (2)

LIEBER PAN-LESER, *alt wie Athen, klüger als Rom, fromm wie Jerusalem und ein Hafen der Sünde:* **EPHESUS,** *Pilgerstätte der antiken Welt, heute Reiseziel des modernen und interessierten Reisenden. Unsere meisten* **STUDIENREISEN** *durch die* **TÜRKEI,** *auf denen Sie* **DR.TIGGES-STUDIENREISELEITER** *für ein noch abseits liegendes Reiseland begeistern möchten, führen Sie dorthin. Lassen Sie sich von der Fülle an Zeugnissen weltlicher und religiöser Vergangenheit einfangen. Genießen Sie die imposanten Landschaften und die herzliche Gastfreundschaft. An herrlichen Badestränden können Sie im Zusammenhang mit fast allen unseren Reisen weitere Urlaubstage verbringen.* **PERGAMON – ISTANBUL – EPHESUS,** *8tägige Studienreise ab DM 2.095,–;* **ISTANBUL – DER BOSPORUS UND BURSA,** *8tägige Standort-Studienreise ab DM 1.895,–;* **AGÄIS – ANATOLIEN – TÜRKISCHE RIVIERA,** *8tägige Studienreise ab DM 1.615,–;* **HÖHEPUNKTE DER WESTÄGÄIS,** *15tägige Studienreise ab DM 2.315,–;* **VON KUSADASI NACH EPHESUS, PERGAMON BIS MILET,** *8tägige Standort-Studienreise ab DM 1.685,–.*



Unseren aktuellen Katalog Frühjahr, Sommer, Herbst 1986 mit Studienreisen durch 28 Länder mit und ohne Erholungsurlaub erhalten Sie in Ihrem TUI-Reisebüro oder direkt von Dr.Tigges-Fahrten, Abteilung 4641/P4, Postfach 2947, 3000 Hannover 1.

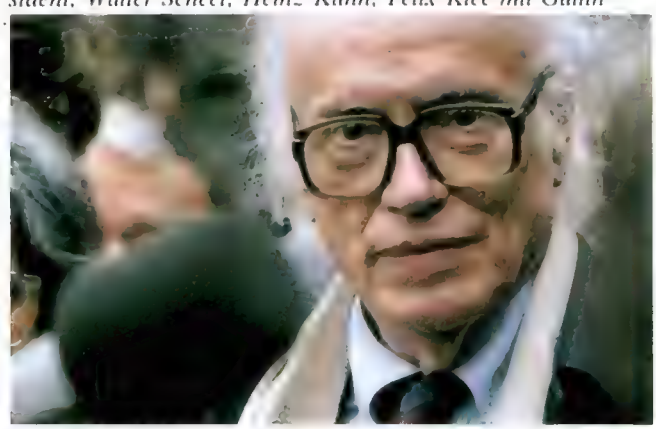
DR.TIGGES-FAHRTEN
In guter Gesellschaft die Welt erleben

Ministerpräsident Rau, Bundespräsident von Weizsäcker, Direktor Schmalenbach

Das Staatstheater für die Landesgalerie

Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen steht auf der schwarzen Fassade des Neubaus – „eine linguistische Katastrophe für Ausländer", wie Direktor Schmalenbach sagte. Dennoch: Die feierliche Eröffnung war ein Erfolg. Beim Festakt in der Oper vis-à-vis kam bei den Reden keine Minute Langeweile auf. Um so mehr dafür bei der lahm dargebotenen „Kleinen Dreigroschenmusik". Ministerpräsident Rau forderte auch hier, sich auf das „Abenteuer des Sehens einzulassen, Umgang zu pflegen mit Widerstand, der zur Kunst geworden ist". Der Bundespräsident hob Prof. Schmalenbachs Einkaufstalent hervor: „Nicht alles, was viel kostet, ist Kunst", meinte er. Und: Was die Qualität, nicht den Umfang beträfe, sei das eine wahrhaft große Sammlung.

Bei der Ansprache Raus: seine Ehefrau, (3. v. l.), der Bundespräsident, Walter Scheel, Heinz Kühn, Felix Klee mit Gattin



Prof. Schmalenbach nennt das neue Haus „einen Glücksfall der Museumsarchitektur – also »Fortuna Düsseldorf«"

Architekt Otto Weitling suchte und fand Diskussion

Kunstmäzenin Gabriele Henkel war obligater Stargast

Maler Konrad Klapheck besuchte sein eigenes Werk

Prof. Bazon Brock betrieb angewandte Kommunikation

H. Nannen, Museumbauherr, sah nach der Konkurrenz

Paul Klee ist der Platz hinter der Landesgalerie gewidmet

Felix Klee der Sohn des Malers, enthüllte das neue Schild

Gute und schlechte Erinnerungen

1931 bis 1933 war der Maler Paul Klee Professor an der Kunstakademie Düsseldorf. Er mußte gehen, weil die Nazis sein Werk für „entartete Kunst" hielten. Heute gehören Klees Arbeiten zu den Kostbarkeiten der Landesgalerie. Als Geste der Wiedergutmachung empfindet es Felix Klee, daß der Platz hinter dem Neubau nach seinem Vater benannt wurde. Er betonte, daß Paul Klee der Maschinerie des Regimes die Schuld an seinem Abschied gab, die Düsseldorfer jedoch in guter Erinnerung behielt. Felix

M. Lehmbruck, Sohn des Bildhauers, der Klee kannte

Klee erzählte von dem Professorendasein seines Vaters. Weil dem das Kantinenessen nicht schmeckte, kochte er in der Akademie selbst. Oft lockten die Düfte Studenten an. Versöhnliches statt Bitterkeit.

Inger Spickenagel spricht mit dem Galeristen Michael Neumann

R. Johanning, Kulturdez. Kiel, U. Röhrich, T. Schwichtenberg

Die Kleinen im Schatten der Großen

Die Eröffnung der großen Galerie zog Kreise. Düsseldorfs Kulturinstitute und Galerien veranstalteten unter dem Schlagwort „parallel" ein beachtliches Begleitprogramm. Von „Meisterwerken des Expressionismus" (Galerie Ludorff) über Werke Düsseldorfer Maler (noch bis 31. 5., Galerie G. Paffrath) bis zu der Otto-Dix-Schau – Aquarelle und Zeichnungen – in der Galerie Michael Neumann, waren verkäuflich.
Von den Galerieveranstaltungen laufen noch: Galerie Schmola, „Michael Buthe"; Galerie Schoeller, „Konstruktion – Evolution" (Böhm, Calderara, u. a.); Galerie Gmyrek, „Bernd Koberling" (Neue Bilder); Galerie Swidbert, „Ole Fischer – Joachim Czichon".

Fotos Eberhard W. Wolf (11), K. Eichoff (2)

Picasso und Françoise: Das berühmte Foto offenbart viel vom Wesen ihrer Liebe, von seiner Dominanz und ihrer jungen Freiheit

Die Schöne und der Faun

Sommer 1948 an der Côte d'Azur. Die Menschen in Europa trugen schwer an den Folgen des Krieges, und die Strände Südfrankreichs waren leer. „Heute gibt es in Golfe-Juan private Strandflächen, unzählige Sonnenschirme und Tausende von Touristen, aber damals war

Picasso und Sohn Claude: Er liebte seine Kinder, aber zwischen Zärtlichkeit und Abwehr war oft nur ein Schritt

es ganz einsam dort, und wenn Pablo und ich morgens zum Schwimmen gingen, waren wir fast immer allein", schreibt Françoise Gilot, Geliebte Picassos und Mutter seiner Kinder Claude und Paloma, in ihrem Buch „Leben mit Picasso". Damals entstand das wohl berühmteste Privatbild Picassos. Der Maler hält mit einem Lächeln, das zugleich Zärtlichkeit und ironische Distanz zeigt, den Sonnenschirm über die strahlend voranschreitende Geliebte. Ihr Lachen ist unbekümmert, unbeschwerter, als ihr Leben damals war: Sie litt unter Picassos erster Frau Olga, von der er seit langem schon getrennt lebte, die diese Trennung aber nie verwand und die kleine Familie – Claude war 1947 zur Welt gekommen – hartnäckig verfolgte.

Das Genie kannte kein Mitleid. Rivalität der Frauen um ihn amüsierte ihn. Als Françoise niedergeschlagen war, sagte er: „Ich weiß, was du brauchst. Das beste Rezept für eine unzufriedene Frau ist, ein Kind zu bekommen." Für sein Gefühl war mit der Schwangerschaft die Frau in einen Naturzustand versetzt, ihre Persönlichkeit, ihr Ehrgeiz aufgelöst in der engen körperlichen Bindung an ihn durch das werdende Kind.

Picasso liebte Françoise als sein Geschöpf, sein schönes Eigentum. Ihre eigene Arbeit – sie war Malerin – störte ihn. „Du armes Mädchen", hatte einst seine Mutter zu seiner Braut Olga gesagt, „du weißt nicht, worauf du dich einläßt. Ich glaube nicht, daß irgendeine Frau mit meinem Sohn glücklich werden könnte. Er ist nur für sich da, nicht für andere."

Françoise verließ Picasso 1953 nach zehnjährigem Zusammenleben. Sie heiratete und sah Picasso nie wieder – er brach alle Brücken zu ihr ab. „Doch weil er das tat, zwang er mich, mich selbst zu entdecken und aus eigener Kraft weiterzuleben. Dafür werde ich ihm stets dankbar sein", schließt Françoise Gilots Buch.

Françoise Gilot hält Claude, und fast unbeholfen sucht der Vater die Berührung mit dem kleinen Körper seines Sohnes

Picasso liebte Tiere, die ihm gehörten, ihn als Herrn anerkannten. Die Arbeit damit überließ er meist Françoise

Fotos: Robert Capa/Magnum Photos (3); Edward Quinn (1)

Prof. Dr. Hermann Bauer erläutert Entstehung, Absichten und Anfeindungen des Expressionismus

Form und Farbe von allen Zwängen befreit

Franz Marc: Kühe gelb-rot-grün, 1912, München, Städtische Galerie im Lenbachhaus

Was „Expressionismus" (in Deutschland) war, das wurde kaum deutlicher als durch die 1937 von Goebbels veranstaltete Ausstellung „Entartete Kunst", in der die „abschreckenden Beispiele bolschewistischer, jüdischer, geisteskranker" Künstler den Erzeugnissen des „gesunden Volksempfindens" gegenübergestellt werden sollten.

„Hier ist eine allgemeine Übersicht über die Barbarei der Darstellung vom handwerklichen Standpunkt her zu gewinnen. Man sieht die fortschreitende Zersetzung des Form- und Farbempfindens, die bewußte Verachtung aller handwerklichen Grundlagen der bildenden Kunst, die grelle Farbkleckserei neben der bewußten Verzerrung der Zeichnung, die absolute Dummheit der Stoffwahl, lauter Dinge, die nach und nach den Charakter einer frechen Herausforderung jedes normalen, kunstinteressierten Beschauers annahmen", so hieß es dort.

Der von den Nazis veranstaltete Skandal mit der Entfernung expressionistischer Bilder aus öffentlichen Sammlungen und das anschließende Verramschen, bezeichnen nur sehr ungenau und oberflächlich das Ende der zumindest in Deutschland bedeutendsten künstlerischen Bewegung dieses Jahrhunderts. Ein anderer Skandal markiert in gewisser Weise die Anfänge. 1892 wurde in Berlin eine Ausstellung des Norwegers Edvard Munch auf höchsten Befehl vorzeitig geschlossen, weil das Wilde und „Expressive" Anstoß erregte.

Eine der Folgen des Eklats war die Gründung der Berliner Secession (wie sich von jetzt an die Neugründungen von oppositionellen Künstlergruppen häufen sollten). Neben dem gerade verstorbenen van Gogh gehörte Munch zu den Vorbildern einer neuen Bewegung, für die dann auch seit 1911 und erstmals in Berlin die Bezeichnung vom „Expressionismus" verwendet wurde. Analog zur inzwischen zum festen Stilbegriff gewordenen Bezeichnung „Impressionismus" nannte der Kunsthistoriker Wilhelm Worringer in Herwart Waldens Kampfblatt dieser Richtung die „gesamteuropäischen fortschrittlichen Tendenzen der Zeit" eben „Expressionismus". Wenn damit zunächst Cézanne, van Gogh und Matisse angesprochen waren, so wurde

Otto Müller: Zwei Mädchen im Schilf, um 1926, Slg. L. G. Buchheim

Wassily Kandinsky: Berg, 1909, München, Lenbachhaus

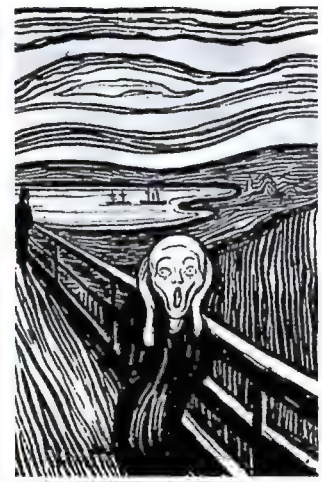
„Ausdruckskunst" (Expression = Ausdruck) bald unter die revolutionäre deutsche Kunst geschrieben.

Wenn die ältere (barocke) Kunstliteratur von Ausdruck in der Malerei sprach, dann meinte sie damit zunächst lediglich das, was die Dargestellten selbst im Bild zum Ausdruck brachten; so, wie man vom Schauspieler sagt, daß er Ausdruck hat. Neu war dagegen jetzt die Feststellung, daß Form und Farbe selbst etwas ausdrükken könnten. Matisse beschrieb es 1908 so: „Ausdruck ist nicht einfach durch gezeigte Gefühlsregungen auf einem Gesicht sichtbar oder durch Gesten erkennbar gemacht. Der Ausdruck durchdringt die ganze Komposition meiner Bilder, der mit Körpern gefüllte Raum, die Leere um sie herum, Proportionen – all das spielt eine Rolle . . ."

Wenn Kandinsky schließlich in einem Theaterstück

Seite aus dem Katalog „Entartete Kunst" von 1937

einer Farbe, dem Gelb, eine Hauptrolle zuwies und nicht einem Schauspieler, war das programmatisch. Denn er kennzeichnete die im Expressionismus stets vorhandene Neigung, Form und vor allem Farbe als eigene Werte anzuerkennen. Sie sollten sich völlig verselbständigen und nicht der Gegenstandbezeichnung unterordnen. Die Farbe dürfe nicht durch die Gegenständlichkeit diskriminiert werden; um sprechend, um ausdrucksvoll zu sein, müsse sie rein werden, formulierte es eben Kandinsky.



Edvard Munch: Der Schrei. Lithografie, 1895

Leuchtende, reine Farben, heftige, leidenschaftliche Formen, ausdrucksvolle Lineamente sind im Expressionismus wirklich sprechend geworden. „Nicht mehr das Sichtbare wiederzugeben, sondern sichtbar zu machen", war die Forderung Paul Klees.

Darüber jedoch, was im Ausdruck von Form und Farbe sichtbar werden könne, schied der deutsche Expressionismus sich in Lager. Im Münchner „Blauen Reiter" sollten darin gleichsam die Urgesetze und die Harmonie der Schöpfung wieder sprechend werden. Bei den Großstadt-Expressionisten, etwa Otto Dix und George Grosz, sollte die „übertriebene" Form den Leiden und der Verzweiflung des modernen Menschen Ausdruck verleihen. Stets aber war es Leidenschaftlichkeit, die sich bei den Expressionisten ausdrückte.

Die wichtigsten Künstler

Als „Expressionisten" wurden erstmals 1911 die französischen Maler Cézanne und Matisse sowie der Holländer van Gogh bezeichnet. In Deutschland gab es noch vor dem Ersten Weltkrieg Gruppierungen mit „expressionistischem" Programm: In München war es „Der Blaue Reiter" mit **Franz Marc** (1880–1916), **Wassily Kandinsky** *(1866 bis 1944) und* **Alexej Jawlensky** *(1864 – 1941). Hauptziel: die Befreiung von Farbe und Form aus den Zwängen der Gegenständlichkeit. Schon 1905 hatten sich in Dresden* **Ernst Ludwig Kirchner** *(1880 – 1938),* **Erich Heckel** *(1883 bis 1970),* **Karl Schmidt-Rottluff** *(1884 bis 1976) zur Künstlergruppe „Brücke" zusammengetan, wozu später noch* **Emil Nolde** *(1867–1956),* **Max Pechstein** *(1881–1955) und* **Otto Müller** *(1874 – 1930) stießen. Das programmatische „Zurück zur Natur!" war gegen eine bürgerliche Wirtschaftsgesellschaft gerichtet.*

Paula Modersohn-Becker *(1876–1907) malte in der Künstlerkolonie Worpswede; auf Grund ihrer archaischen Malerei darf sie zu den Vorfahren der Expressionisten gezählt werden.* **Christian Rohlfs** *(1849–1938) kann man nur phasenweise dem Expressionismus zurechnen. Mit* **George Grosz** *(1893–1959),* **Otto Dix** *(1891–1969),* **Max Beckmann** *(1884–1950) griff der deutsche Expressionismus energisch bis fanatisch in die Zeitkritik ein. Die Schrecken des Krieges und die desolaten Nachkriegsjahre wurden ausdrucksvoll unter Anklage gestellt.*

Fotos Sammlung L. G. Buchheim (1); Fackelträger-Verlag (1); Kommunes Kunstsammlingen, Oslo (1); Städtische Galerie im Lenbachhaus Cosmopress, Genf (1); Städtische Galerie im Lenbachhaus Galerie Stangl (1)

Ausstellungen

„Bilder im Blickpunkt – Der Mann mit dem Goldhelm" – Eine Dokumentation

Berlin, Museum für Völkerkunde/Abt. Ostasien, Arnimallee 23–27. Veranstalter dieser Ausstellung ist die Gemäldegalerie der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz in Zusammenarbeit mit dem Rathgen-Forschungslabor SMPK und dem Hahn-Meitner-Institut, Berlin. Bis 25. Mai 1986. Tägl. 9–17 Uhr, Mo geschl.

Zwischen Fahrrad und Fließband – Kunst und Gesellschaft in Frankreich 1889–1937

Berlin, Kunsthalle, Budapester Straße 44–46. Gemälde von Picasso, Delaunay, Léger und Fotografien und Plakate zum Thema Industrialisierung. Bis 8. Mai 1986. Di–So 10–18 Uhr, Mi bis 22 Uhr, Mo geschl.

Siegfried Anzinger – Werke auf Papier 1977–1985

Hamburg, Kunsthalle, Glockengießerwall. Bis 11. Mai 1986. Tägl. 10–17 Uhr, Mo geschl.

G. Grosz, „Militararzt Dr. Bautze", 1927

George Grosz in Berlin

Hamburg, Kunsthalle, Glockengießerwall. Vom 26. April bis 8. Juni 1986. Tägl. 10–17 Uhr, Mo geschl.

Renaissance des Nordens

Hamburg, Kunsthalle, Glockengießerwall. Deutsche und niederländische Zeichnungen aus der Ecole des Beaux-Arts in Paris. Vom 16. Mai bis 29. Juni 1986. Tägl. 10–17 Uhr, Mo geschl.

Fritz Kempe

Hamburg, Freie Akademie der Künste, Ferdinandstor 1A. Neue Porträtfotografien. Vom 28. April bis 12. Juni 1986. Di–Fr 10–15 Uhr.

Westpreußische Kirchen

Münster, Westpreußisches Landesmuseum, Schloß Wolbeck/Drostenhof. Bis 21. September 1986. Tägl. 10–18 Uhr, Mo geschl.

„Pariser Leben – Toulouse-Lautrec (1864–1901) und seine Zeit"

Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum, Museumstraße 1. Bis 11. Mai 1986. Tägl. 10–17 Uhr, Mi bis 20 Uhr, Mo geschl.

Karl Ehlers (1904–1973) – Skulpturen und Zeichnungen

Marl, Skulpturenmuseum, Glaskasten, Rathaus. Bis 8. Mai 1986. Tägl. 9.30–12, 14–18 Uhr, Mo geschl.

„Hans Krämer – Musikbilder"

Hagen, Karl-Ernst-Osthaus-Museum, Hochstraße 73. Bis 19. Mai 1986. Di–Sa 11–18 Uhr, Do auch bis 22 Uhr, So 11–16 Uhr, Mo geschl.

Edith Lechthape – Fotografische Skulpturenbilder

Hagen, Karl-Ernst-Osthaus-Museum, Hochstraße 73. Bis 19. Mai 1986. Di–Sa 11–18 Uhr, Do auch bis 22 Uhr, So 11–16 Uhr, Mo geschl.

„Geldgeschichten"

Detmold, Lippisches Landesmuseum, Ameide 4. Arbeiten der Künstlerin Margret Bungarten. Vom 1. bis 21. Mai 1986. Di–Sa 9–13, 14–17.30 Uhr, So 10–17.30 Uhr, Mo geschl.

Spuren des Heiligen in der Kunst Heute I

Aachen, Neue Galerie Sammlung Ludwig, Komphausbadstraße 19. Bis 28. September 1986. Mo, Di 10–13, 15–19 Uhr, Do, Fr 10–13, 15–22 Uhr, Sa, So 10–14 Uhr, Mi geschl.

Franz Eggenschwiler – Werke 1950 bis 1985

Hildesheim, Roemer- und Pelizaeus-Museum, Am Steine 1–2. Objekte, Schmuck, Zeichnungen, Malerei, Druckgrafik des Schweizer Künstlers. Bis 19. Mai 1986. Tägl. 10–16.30 Uhr, Mo geschl.
(Weitere Stationen: Ulm, Museum; Solothurn, Kunstmuseum; Olten, Kunstmuseum; Lausanne, Musée Cantonal des Beaux-Arts)

Wohnen von Sinnen

Düsseldorf, Kunstmuseum, Ehrenhof 5. Wanderschau mit avantgardistischen Möbeln – gezeigt werden 200 Arbeiten von 120 jungen europäischen Designern. Vom 27. April bis 13. Juli 1986. Tägl. 10–17 Uhr, Mo geschl.
(Weitere Stationen: Maastricht, Zürich, Wien)

H. Janssen, Plakat Nr. 52

Horst Janssen – Plakatretrospektive

Goslar, Mönchehaus-Museum für Moderne Kunst, Mönchestraße 1. Bis 21. September 1986. Di–Sa 10–13, 15–17 Uhr, So 10–13 Uhr, Mo geschl.

Deutsche Keramik der Weimarer Zeit (1919–1933)

Düsseldorf, Deutsches Keramikmuseum, Schulstraße 4. Bis 19. Mai 1986. Tägl. 10–17 Uhr, Mo geschl.

Joseph Beuys

Düsseldorf, Kunsthalle, Grabbeplatz 4. Zeichnungen des kürzlich verstorbenen Künstlers aus der Sammlung Hans und Franz-Joseph van der Grinten. Bis 25. Mai 1986. Tägl. 10–18 Uhr, Mo geschl.

Indianische Kunst im 20. Jahrhundert

Dortmund, Museum für Kunst und Kulturgeschichte, Hansastraße 3. Ausstellung anläßlich der Auslandskulturtage mit den USA. Vom 16. Mai bis 22. Juni 1986. Tägl. 10–18 Uhr, Mo geschl.

Graffiti: New York

Düren, Leopold-Hoesch-Museum, Hoeschplatz 1. 60 Graffiti von Dondí, White, Bilast, Crash, Blade, Futura 2000 und Quik. Bis 4. Mai 1986. Di–Fr 10–12, 14–17 Uhr, Di bis 21 Uhr, So 10–13 Uhr, Mo geschl.

100 Jahre Automobil – Internationale Plakatentwürfe

Essen, Deutsches Plakatmuseum, Bismarckstraße 64–66. Vom 15. Mai bis 22. Juni 1986. Tägl. 10–18 Uhr, Mo geschl.

„. . . und Narren sind sie alle"

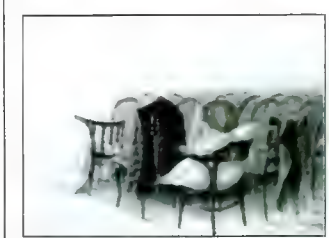
Hannover, Wilhelm-Busch-Museum mit Sammlung Kritische Grafik, Georgengarten. Zeichnungen und Acrylbilder von Borislav Sajtanic, dem in München lebenden jugoslawischen Künstler. Vom 27. April bis 17. Juni 1986. Tägl. 10–17 Uhr, Mo geschl.

Christiane Mather: Bilder 1975–1985

Mainz, Mittelrheinisches Landesmuseum/Pavillon, Große Bleiche 49/51. Vom 7. Mai bis 11. Juni 1986. Tägl. 10–17 Uhr, Mo geschl.

Raumkonzepte – Konstruktivistische Tendenzen in Bühnen- und Bildkunst, 1910 bis 1930

Frankfurt, Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut, Schaumainkai 63. Bis 25. Mai 1986. Di–So 10–17 Uhr, Mi bis 20 Uhr, Mo geschl.



R. Escher, „Stuhlreihen", 1985

Rolf Escher – Zeichnungen 1970 bis 1985

Hildesheim, Roemer- und Pelizaeus-Museum, Am Steine 1–2. 250 Arbeiten – überwiegend Bleistiftzeichnungen – des deutschen Malers und Radierers. Bis 19. Mai 1986. Tägl. 10–16.30 Uhr, Mo geschl.

Das Spiel Architektur – das Architekturspiel

Frankfurt, Deutsches Architekturmuseum, Schaumainkai 43. Gezeigt werden aus Lego-Steinen

gebaute Häuser und Architektur-Utopien von 30 Architekten aus zehn europäischen Ländern. Bis 19. Mai 1986. Tägl. 10–17 Uhr, Mi bis 20 Uhr, Mo geschl.

Fred Sandback – Installationen und Skulpturen
Mannheim, Kunsthalle, Moltkestraße 9. Bis 11. Mai 1986. Di, Mi, Fr–So 10–17 Uhr, Do 14–20 Uhr, Mo geschl.

Le Corbusier (1887–1965) – Synthèse des Arts
Karlsruhe, Badischer Kunstverein, Waldstraße 3. Bis 18. Mai 1986. Tägl. 10–18 Uhr, Do 19–21 Uhr, Mo geschl.

„Konstruktion und Geste – Schweizer Kunst der 50er Jahre"
Karlsruhe, Prinz-Max-Palais, Karlstraße 10. Bis 22. Juni 1986. Tägl. 10–13 Uhr, 14–18 Uhr, Mi auch 19–21 Uhr, Mo geschl.

Imi Knoebel
Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle, Lichtentaler Allee 8a. Bis Ende Mai 1986. Di–So 10–18 Uhr, Mi bis 20 Uhr, Mo geschl.

Markus Daum – Druckgrafik und Plastiken zum Christusmord
Freiburg, Augustinermuseum/Kreuzgang, Augustinerplatz. Bis 4. Mai 1986. Di–So 10–17 Uhr, Mi 10–20 Uhr, Mo geschl.

Emil Scheibe – Aquarelle und Zeichnungen
Albstadt, Städtische Galerie, Kirchengraben 11. Vom 4. Mai bis 29. Juni 1986. Di–So 10–12, 14–17 Uhr, Do 10–12, 14–19 Uhr, Mo geschl.

Antike Kunst aus Gräbern Unteritaliens und Siziliens
Biberach/Riß, Braith-Mali-Museum, Museumstraße 6. Terrakotten, Vasen und Münzen des 3. und 4. Jahrhunderts vor Christus. Vom 4. Mai bis 8. Juni 1986. Tägl. 10–12, 14–17 Uhr, Mo geschl.

Julius Bissier
Stuttgart, Staatsgalerie, Konrad-Adenauer-Straße 30–32. Bis 25. Mai 1986. Di–Do 10–17 Uhr, Di und Do auch bis 20 Uhr, Mo geschl.

Grafik des deutschen Expressionismus
Stuttgart, Forum für Kulturaustausch im Institut für Auslandsbeziehungen, Charlottenplatz 17/Eingang Planie. Bis 6. Juli 1986. Di–Fr 11–18 Uhr, Sa, So, Fei 11–17 Uhr, Mo geschl.

Katalog, 240 Seiten, 156 Schwarzweißabbildungen und 16 Farbtafeln
Preis: 49 DM (Museumskasse)
Preis: 74 DM (Buchhandel)

Bilderwelten II
Dortmund, Museum für Kunst und Kulturgeschichte, Hansastraße 3. Satirische Illustrationen im Frankreich der Jahrhundertwende aus der Sammlung von Kritter. 172 Blätter werden in 12 Ausstellungssektionen präsentiert. Bis 8. Mai 1986. Tägl. 10–18 Uhr, Mo. geschl.

Pablo Picasso (1881–1973)
Tübingen, Kunsthalle, Philosophenweg 76. Bis 25. Mai 1986. Di–So 10–12, 15–18 Uhr, Di, Fr bis 20 Uhr, Mo geschl.
(Weitere Station: Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen)

Die Gruppe SPUR (1958 bis 1965)
Regensburg, Städtische Galerie, Bertoldstraße 9. Bis 25. Mai 1986. Di–Sa 10–13 Uhr, 14–17 Uhr, So 10–13 Uhr, Mo geschl.

Rien Poortvliet – „Wild und Hund"
München, Deutsches Jagd- und Fischereimuseum, Neuhauser Straße. Erste umfassende Werkschau des holländischen Künstlers mit Gemälden, Skulpturen und Plastiken. Vom 21. Mai bis 29. Juni 1986. Tägl. 9.30–17 Uhr.

Ägyptische und Moderne Skulptur
München, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, Theatinerstraße 15. Bis 22. Juni 1986. Tägl. 10–18 Uhr.

Adrian Brouwer (1605–1638)
München, Neue Pinakothek, Barerstraße 29. Bis 22. Juni 1986. Tägl. 9–16.15 Uhr, Mo geschl.

600 Jahre Meisterzeichnungen aus der Sammlung Ian Woodner
München, Haus der Kunst, Prinzregentenstraße 1. Bis 25. Mai 1986. Tägl. 10–17 Uhr.

Katalog, Preis: 15 DM

„Als die Maschinen sprechen lernten . . ."
Ludwigshafen, Stadtmuseum, Rathaus-Center, Rathausplatz. Phonographen und Grammophone aus der Sammlung Schoppmann. Bis 4. Mai 1986. Di 9.30–21 Uhr, Mi–So 9.30–17 Uhr, Mo geschl.

Ausland

Gustave Moreau (1826–1898)
Zürich, Kunsthaus, Heimplatz 1. Bis 25. Mai 1986. Mi 14–17 Uhr, Di–Fr 10–21 Uhr, Sa, So 10–17 Uhr, Mo geschl.

Emil Nolde (1867–1956)
Salzburg, Rupertinum, Wr.-Philharmoniker-Gasse 9. Gezeigt werden zum Teil unbekannte Aquarelle mit Schweizer Landschaften. Die Leihgaben stammen aus der Nolde-Stiftung in Seebüll. Vom 22. Mai bis 20. Juli 1986. Di–So 10–17 Uhr, Mi bis 21 Uhr, Mo geschl.

Pablo Picasso (1881–1973)
Salzburg, Rupertinum, Wr.-Philharmoniker-Gasse 9. Zu sehen ist die „Suite Vollard", eine Serie von 100 Radierungen, die Picasso in den Jahren von 1930 bis 1937 für den Verleger Vollard schuf. Bis 19. Mai 1986. Di–So 10–17 Uhr, Mi bis 21 Uhr, Mo geschl.

3. Internationale Triennale der Zeichnungen + Bildhauerzeichnung
Linz, Neue Galerie, Blütenstraße 15/Oberösterreichisches Landesmuseum, Museumstraße 14/Galerie Maerz, Landstraße 17. Mit Beiträgen aus 16 Ländern und vier Einzelausstellungen der Künstler Abakanowicz, Chilida, Serra und Tinguely. Bis 11. Mai 1986.
Tägl. 10–18 Uhr, Do bis 22 Uhr, So 10–13 Uhr, 1. + 8. Mai geschl. (Neue Galerie), tägl. 9–18 Uhr, Do bis 20 Uhr, Sa, So 10–16 Uhr, 1. + 8. Mai geschl. (Landesmuseum), Mo–Fr. 15–18 Uhr, Sa 10–13 Uhr, 1. + 8. Mai geschl. (Galerie Maerz).

Les Noveaux Réalistes
Paris, Musée d'art Moderne de la Ville, 11, av. du Président Wilson. 150 Arbeiten von 13 Künstlern, die zur Gruppe der „Neuen Realisten" gehören, u. a. Arman, César, Christo, Tinguely und Niki de Saint Phalle. Vom 15. Mai bis September 1986. Tägl. 10–17.40 Uhr, Mi bis 20.30 Uhr, Mo geschl.

Bruce Nauman
London, Whitechapel Art Gallery, 80/82 Whitechapel High Street. Gips- und Fiberglasskulpturen des amerikanischen Bildhauers aus den letzten zehn Jahren. Vom 9. Mai bis 22. Juni 1986. (Weitere Station: Basel, Kunsthalle)

Richard Serra
New York, Museum of Modern Art, 11 West 53rd Street. Zehn Arbeiten des amerikanischen Metallplastikers aus den letzten zwanzig Jahren. Bis 20. Mai 1986. Fr–Di 11–18 Uhr, So 12–17 Uhr, Mo geschl.

Alex Katz
New York, Whitney Museum, 945 Madison Ave. Werkschau mit 75 Gemälden und „Cutouts" des amerikanischen Realisten. Bis 15. Juni 1986. Di 13–20 Uhr, Mi–Sa 11–18 Uhr, So 12 bis 17 Uhr, Mo geschl.

Sprengsatz aus 55 Bildern

Die ausgestellten Sachen von X waren zum Teil schlimm. Flüchtige Einfälle, irgendeine Farbenwirkung, wie sie im Vorbeihuschen gesehen war, nachlässig hingeworfen. Ein geistreicher Kunstfreund bezeichnete sie mir sehr treffend als Farbennotizen: so ein nächtlich dunkles Zimmer, in dem ein Herr mit glühender Zigarre am Fenster sitzt, durch das Fenster sieht man einige schwach leuchtende Punkte in der tiefblauen Dämmerung. Oder das Bild mit dem seltsamen Titel „Des anderen Tags", ein Mädchen, das im Bett liegt, den magern Arm herabhängen läßt, unter der Hülle ist der Körper deutlich sichtbar. Und es ist mindestens dreist, sich gerade mit dem Unfertigen und dem Krassesten einem fremden Publikum vorzustellen . . ."

So ließ sich ein gewisser Dr. Relling in der führenden Kunstzeitschrift über den unbekannten Fremdling aus. Man hatte ihn zu der großen Kunstausstellung in der Metropole eingeladen. Aber die 55 Bilder, die der hiesige Neuling aus seiner fernen Heimat mitgebracht hatte, sie wirkten wie ein Sprengsatz in der eingeölten Kunstlandschaft der Hauptstadt. Da war man nach dem Zeugnis eines Kenners der Szene an „ödeste Plattheit, süßen Kitsch oder aufgedonnertes Trara" gewöhnt, ganz gleich, „ob man sich in Bildnis, Landschaftsmalerei, in Sitten- oder Geschichtsbildern erging".

Es kam zum Krach. Denn, wie sich Herr Dr. Relling weiter vernehmen ließ, „die vorgesetzte Speise erschien dem an zahme Hausmannskost gewöhnten Publikum zu stark gewürzt. Und dann fühlten wir uns auch verletzt, daß man uns so etwas aufzutischen wagte. Und das verzeihen wir so leicht nicht. Genug Gründe, um einmal weidlich schimpfen zu können, und da gab es schon verschiedene, die im Künstlerverein in die Ecke gedrückt waren, die spitzten die Ohren, krochen aus ihren Winkeln hervor, freuten sich innerlich über das Spektakel . . !"

Der kaum bekannte Fremdling aber schrieb nach Hause: „Die Ausstellung erregt kolossales Ärgernis, hier ist nämlich eine Menge alter, elendiger Maler, die rasend sind über die neue Richtung . . . Die Menschen kommen in Massen, um zu sehen . . ."

Nach langem Palaver wurde schließlich die Ausstellung sogar geschlossen. Nicht etwa vom Staat. Nein, von den Künstlern selbst! Und zwar nach einer Abstimmung.

Damit nicht genug. Es kam zur Spaltung der Künstlervereinigung. Die revolutionären Jungen trennten sich von den konventionellen Alten. Der Auslöser des Skandals konnte nicht begreifen, daß hier so ein Aufruhr entstehen würde. „Man schreibt für und gegen mich in allen Zeitungen jeden Tag."

Der Neunundzwanzigjährige, ein ruheloser Wanderer, der übrigens auch in seiner Heimat verspottet und beschimpft wurde, erlebte hier den großen Durchbruch. Er blieb zunächst am Ort, der ihn 35 Jahre später, in einer umfassenden Retrospektiv-Ausstellung, ehrte – und einige Jahre später entehrte.

In der internationalen Künstler-Clique von damals fiel er auch durch seine Erscheinung auf: „Eine hohe, hagere, ein wenig gebeugte Gestalt, in braungelbem Ulster mit Pelerine. Unter dem Zylinder ein scharfgeschnittenes, blasses Gesicht mit energischem Kinn und frauenhaft weichen Lippen unter einem rötlichen Schnurrbart. Helle graue, verschleierte Augen, die stets wie in eine andere Welt blickten . . ."

Wer war dieser Wegbereiter einer neuen Kunst?

Wo gelang ihm der von Skandalen begleitete Durchbruch zur internationalen Anerkennung?

„Also: Ein Fremdling. Eine Metropole. Ein Skandal, der zur Anerkennung führt . . ."

Unter den Einsendern der richtigen Lösung verlosen wir zehn Exemplare „20 000 Jahre Bildhauerkunst", 464 Seiten, Großformat, 1024 Abbildungen. Bitte schreiben Sie die Lösung auf eine Postkarte mit dem Vermerk Dr. Globerich 5. Teilnahmeberechtigt sind alle Freunde und Leser von PAN. Der Rechtsweg ist ausgeschlossen. Unsere Adresse: Redaktion PAN, Postfach 81 01 64, 8000 München 81. Einsendeschluß: 30. Mai (Poststempel).

Auflösung und Gewinner aus PAN 3/86

Der gelernte Apotheker, der zunächst nicht recht wußte, ob er Poet oder Maler werden sollte, und sich dann als Autodidakt zu dem großen, aber lange verkannten Genremaler der Kleinbürgerwelt seiner Zeit entwickelte, ist der als Münchner Original bekannte „Malerpoet" Carl Spitzweg (1808–1885). Den zitierten Brief schrieb er aus Berchtesgaden, von wo aus er damals den Watzmann bestieg.

Je einen Bildband „Farbiges Europa" gewannen:

Günther Schadow, 3254 Emmerthal 1; Maria Kunze, 8500 Nürnberg 30; Eugen Schmöckel, 4630 Bochum 1; Werner Mertins, 4300 Essen 15; Margrit Boecker, 1000 Berlin 30; Antje Hilligardt, CH-6942 Crocifisso; Karin Rohrer, 7800 Freiburg-Opfingen; Dr. Rusi Vilfan, YU-61000 Ljubljana; Bertl Jäger, 6803 Edingen/Neckar; Kovar Ibolya, 8000 München 70.

Kultur am Fuße eisüberwallter Viertausender

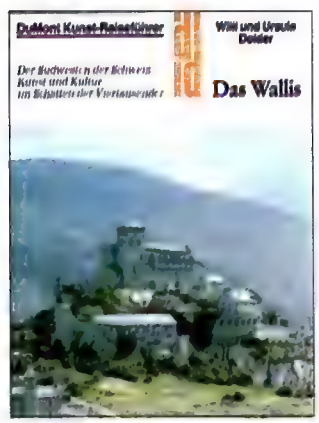
„Man sieht Holzhäuser mit gestampften Lehmböden, mit Schindel- und Moosdächern. Der einzige Mensch, der an diesen Orten schreiben und lesen kann, ist der Ortspfarrer. Er ist den Leuten alles: Notar, Richter und Arzt. Bei ihm kehrt man ein, wenn man übernachten will. Die Dörfler wechseln, wenn sie überhaupt Hemden haben, diese nur zweimal im Jahr, an Ostern und an Weihnachten", schrieb ein Reisender 1835 über die Nebentäler des Wallis. Nun, das hat sich in diesem Schweizer Kanton, der sich vom Quell der Rhone am Dammstock bis zum Genfer See erstreckt, längst geändert.

Mehr noch: Man hat inzwischen erkannt, daß diese Region zu beiden Seiten der Rhone eine der ältesten europäischen Kulturlandschaften ist, mit einer Fülle von Kunstschätzen, an denen der Tourist auf dem Wege zu Gipfeln und Gletschern oder in den Süden allerdings meist vorbeifährt; zumal viele dieser Kostbarkeiten etwas abseits der Durchgangsstraßen zu finden sind. Dabei dürfte der neue Kunst-Reiseführer von Willi und Ursula Dolder eine wesentliche Hilfe sein.

Selbstverständlich sind darin besondere Attraktionen wie die älteste spielbare Orgel der Welt aus dem 14. Jahrhundert in Sitten/Sion oder die Schatzkammer in der Abtei St. Maurice ausführlich beschrieben. Aber daß auch auf verborgene „Kleinode" wie das Kirchlein in Saas-Balen oder die Sagen und das Brauchtum des Lötschentals hingewiesen wird, macht das Besondere dieses Kulturführers aus. Hervorzuheben ist auch die muntere, niemals langweilende Darstellung der Geschichte des Wallis, die sich durch das ganze Buch zieht, angereichert mit Anekdoten und Legenden. Selbst die Historie der Burgergemeinde von Zermatt mit der auch schon vor Gericht behandelten Frage, wem denn nun eigentlich das Matterhorn gehört, ist nicht vergessen.

Auch das Wunderbare wurde nicht ausgespart. Etwa wie 1942 sich oberhalb der Kirche von St. Maurice während der Messe ein mächtiger Felsblock löste, den Turm durchschlug und schließlich mitten im Gotteshaus auf der Orgel liegenblieb – ohne daß auch nur ein Besucher verletzt wurde . . .

Ein Buch, das den Kenner des Wallis ebensowenig enttäuscht wie den interessierten Leser, der sich mit diesem kontrastreichen Land und seinen Menschen erst vertraut machen möchte.



Das Wallis. Kunst-Reiseführer, 370 Seiten, 160 Abbildungen, 80 Zeichnungen und Pläne. DuMont, 36 Mark

Ein Katalog für den Bücherschrank

Es hat sich längst herumgesprochen: Ausstellungskataloge sind ein heißer Tip. Wegen der hohen Auflagen wird nicht mit Abbildungen gegeizt, und die besten und berufensten Experten werden für die Texte verpflichtet. Die Ausstattung ist solide und längst bücherregalwürdig.

„Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1905–1985". Unter diesem Motto wurde die Ausstellung in London gezeigt und in Stuttgart.

Der leinengebundene Katalog ist ein erstklassiger Ausstellungsbegleiter, aber sowohl vom Inhalt als vom Umfang her viel zu breit und qualitätvoll angelegt, als daß man ihn danach gleich wegstecken könnte. Er ist etwas zum Nacharbeiten und zum Immer-wieder-in-die-Hand-Nehmen.

Die Namen der Herausgeber, Christos M. Joachimides, Norman Rosenthal und Wieland Schmied, garantieren sachgerechte Auswahl und souveräne Bearbeitung. Walter Grasskamp hat die Redaktion mit wissenschaftlicher Akribie bis zur totalen Vollständigkeit betrieben.

Die Verpflichtung mehrerer Autoren hat den Vorteil, daß zu einem Thema jeweils mehrere Standpunkte und Blickwinkel dargestellt werden können, so daß der Leser sich ein wirklich umfassendes Bild zu Kunst und Zeit machen kann. Das Buch ist in drei gleichermaßen wichtige und brauchbare Teile gegliedert. Im ersten Teil, der schwarzweiß bebildert ist, werden in kulturhistorischen Essays philosophische, politische und kulturelle Phänomene untersucht, die zum erweiterten Verständnis beitragen. Der Abbildungsteil bringt, chronologisch geordnet, in ausgezeichneten Farbreproduktionen die Exponate. Die Auswahl der Bildbeispiele erfolgte unter dem Gesichtspunkt, die Vertreter der ersten drei Generationen etwas ausführlicher vorzustellen als unsere Zeitgenossen. Bei einem so großen Zeitraum mußte die Auswahl der Künstler überlegt beschränkt werden auf die jeweils wichtigsten Vertreter einer Richtung.

Im kunsthistorischen Teil, ebenfalls bebildert, behandeln Einzelessays jeweils ausgewählte Problemstellungen. Der Anhang enthält Biografien der vorgestellten Künstler und eine umfangreiche allgemeine Bibliografie zum Thema. Das Buch hat Unterhaltungswert, ist als „Bilderbuch" geeignet und genügt darüber hinaus höchsten wissenschaftlichen Anforderungen.

Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1905–1985. 503 Seiten, viele Abbildungen. Prestel, 98 DM

Zeichnen Urlaub Malen
mit erfahrenen Dozenten
1 Woche im romantischen Altmühltal für Fortgeschrittene u. Anfänger
7-Tage-Seminare U/VP DM 580.–
Riesengebirgstr. 20 · Tel. 09 41/6 24 42
8400 Regensburg od. 0 94 07/20 45

KÜNSTLER-BEDARF-VERSAND WERNER FUCHS
Einöd 6 · 8351 Pleinting, Abt. W
– alles für Maler und Zeichner
Katalog gegen 3,– DM f. d. Versand

Der Garten ist ein Stück Natur.
Das größte Gartenmagazin Europas, für Ihren schönen Garten.
mein schöner Garten

Neu in Worpswede
Georg Hillmann
zeigt Porträts, Landschaften, Aquarelle und Rohrfederzeichnungen
Galerie Hillmann
Bergstr. 5 · 2862 Worpswede

Spenden Sie dem deutschen Sport mehr als Beifall.

Training. Stipendien. Ausrüstung. Spitzenleistung kostet Geld. Nur unter optimalen Voraussetzungen können unsere Sportler gegen die Besten der Welt bestehen. Porto-Zuschläge für die Deutsche Sporthilfe bringen sie weiter.

Sporthilfe-Briefmarken gibt es beim Postamt. Oder direkt von der Stiftung Deutsche Sporthilfe. Otto-Fleck-Schneise 12, 6000 Frankfurt am Main 71.

STIFTUNG DEUTSCHE SPORTHILFE

PAN-BÖRSE

Wer kennt, wer weiß...?

Ca. 5000 in Holzkästen archivierte Farb-Dias Kunstgeschichte: Malerei, Plastik, Architektur, Kunstgewerbe von Lascaux bis Surrealismus, nur komplett von privat gegen Gebot unter Chiffre 05862.

L. Knoll: Kulturgeschichte d. Erotik A–Z, von 1981, 10 Bde., 2556 S, 3000 Abb., 1800 Stichwörter; Leinen, NP: 980,– DM. Gg. Gebot. Chiffre 05863.

Verkaufe Pan 5/80 – 12/85 für 100,– DM plus Porto. Tel. 02 51/37 55 56.

Wer kann mir Auskunft geben über den französischen Maler Le Tournier? Chiffre 05861.

Verk. Bildbände aller Art, sehr gepfl. Zustand. Liste von Michael Blaeser, Eike-von-Repkow-Str. 36, 2900 Oldenburg.

Porzellanmalen, Selb – Stadt des Porzellans. Einwöchige Seminare. Wochenendkurse – Auf- und Unterglasur, Mehrfarb- u. Edelmetalldekor, Meißner Blumen u. mod. Techniken. Atelier Flügel, Bahnhofstr., 8672 Selb-Plößberg, Tel. 0 92 87/780 99 und 5 03 32.

Für sog. irreparable Taschenuhren zahlt privat Höchstpr. oder Tausch gegen intakte! Tel. 0 69/81 00 31 bis 23 Uhr.

Verlagsanschrift: Burda GmbH, Anzeigenabt. PAN, 7600 Offenburg. **Bitte beachten Sie:** Anschriften von Anzeigenkunden, die unter Chiffre inserieren, dürfen nicht bekanntgegeben werden. Zuschriften richten Sie bitte an unsere Verlagsanschrift **Offenburg** mit genauer Angabe der Chiffre-Nummer **auf dem Umschlag.**

Leserbriefe

An Redaktion PAN, Postfach 81 01 64, 8000 München 81

Kuckucksei

Zu „Börse: Ostereier lebhaft gefragt", PAN 3/86

Ein sprichwörtliches Kukkucksei wurde mir in diesem Artikel ins Osternest gelegt, denn das bisher teuerste Ei, das jemals auf der Kölner Eierbörse verkauft wurde und für 10 000 DM den Besitzer gewechselt haben soll, stammt leider nicht von mir – da ich noch nie in Köln war, geschweige dort verkauft habe –, sondern von einer anderen Künstlerin. Auch handelte es sich dabei nicht um ein mit Knetwachs und Perlen verziertes Ei, sondern um ein handbemaltes und teilweise vergoldetes Straußenei mit Ikonendarstellungen. Ich selbst verziere Eier in allen erdenklichen Größen und Variationen mit Perlen- und Schmuckapplikationen; wobei das teuerste bisher von mir verkaufte Ei bescheidene 150 DM kostete. Ich sehe mich also gezwungen, diese Fehlinformation, die leider auch schon in anderen Zeitungen kursierte, richtigzustellen, da ich mich ungern mit fremden Federn schmücke.

Carola Sanladerer
8100 Garmisch-Partenkirchen

Mülldeponien öffnen?

Zu „Was bleibt von Beuys?", PAN 3/86

Die Antwort des Herrn Bundespräsidenten auf die Befragung von PAN beginnt mit einer Binsenweisheit; denn unser Land ist immer ärmer um jemanden, der hingeschieden ist, nur fällt das meist nicht so auf. Wenn auch die Forderung erfüllt würde, daß wir nicht mehr in Künstler und Nichtkünstler eingeteilt werden sollen, so bleibt eine althergebrachte Einteilung weiter bestehen: in gute und weniger gute Künstler. Was aber gut und schlecht ist, hängt nicht von der Qualität eines Werkes ab, sondern von der Zustimmung gewisser Kreise, die uns weismachen wollen, Kunst hätte mit Können nichts zu tun, und die den bisher gültigen Kunstbegriff erweitern wollen auf einen Bereich, in dem das Gekonnte von Dreck, Abfall und Unästhetik verdrängt werden soll. Auf den Dokumenta-Ausstellungen zeigen uns Leute, die sich für die Spitzenklasse der zeitgenössischen bildenden Kunst halten, wie Kunst erweitert wird: eine alte dreckige Badewanne, ein Karton fauliger Eierschalen oder ein verstaubtes, von Farbresten bekleckstes Kellerregal. Wozu eigentlich solche Ausstellungen? Es wäre doch einfacher, die Mülldeponien der Öffentlichkeit zugänglich zu machen.

Ulrich Raddatz
6000 Frankfurt/Main

Die Eichen bleiben

Joseph Beuys, einem Till Eulenspiegel unserer Zeit, ist es gelungen, Kunsthistoriker, Galeristen, Dampfplauderer und Snobs jeglicher Couleur durch den Reifen seines „erweiterten Kunstbegriffes" springen zu lassen. Allez hopp! Die Gesellschaft, die ihm applaudierte, entlarvte sich damit selbst. Über seine Relikte aus Fett, Filz und Müll wird die Zeit hinweggehen. Überdauern werden ihn die Eichen, die er in Kassel pflanzen ließ.

Edith Beuermann
4902 Bad Salzuflen

Platt

Der erfreuliche Bericht (mal nicht im Leben-Werk-Tod-Stil) über Kokoschka, der ein sehr gutes Bild des Künstlers zeichnete, konnte

mich nicht über den platten Beuys-Nachruf (denn mehr war das ja wohl nicht) hinwegtrösten! Dazu im Gegensatz ein „riesiger" Bericht über die Kunst der Brüder Asam; da fragt man sich doch: Muß eigentlich immer alles schon „verstaubt" sein, damit es eines angemessenen Berichtes in PAN würdig wird?

Der Sprung in die zeitgenössischen Ateliers, den PAN in dieser Ausgabe (endlich) wagt, gehört aber nicht auf Seite 80, sondern mindestens in das erste Viertel des Heftes, und muß an Umfang noch erheblich zunehmen, um nicht im Plüsch zu versinken.

Oliver Friedrich
3013 Barsinghausen

Zwergenfrage

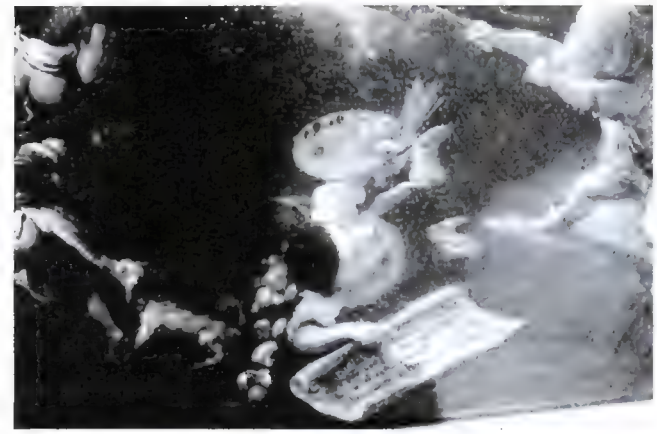
Zu „Barockes Welttheater", PAN 2/86

Besonders gefreut hat mich die Wiedergabe des Gemäldes von Faustino Bocchi. Ich besitze selbst ein prachtvolles Original dieses Malers. Es zeigt den Kampf der Zwerge aus einem Totenkopf heraus. Unten rechts ist mit Kappe und Palette der Maler zu sehen mit einem Blatt, auf dem die Signatur steht und ein philosophischer Spruch in italienischer Sprache. Was können Sie mir zu diesem Bild sagen?

Erika Heise
8399 Neuhaus am Inn

Albrici statt Bocchi?

Der Spruch ist unterschrieben mit



Alb. Ital. Daher ist es wahrscheinlich, daß es sich um ein Gemälde des Italieners Enrico Albrici (1714–75) handelt, dessen Bambocciaten (Bambocciate, also wörtlich Kindereien, ist der Fachausdruck für solche Zwergenszenen) denen von Faustino Bocchi sehr ähnlich sind und oft unter seinem Namen verkauft werden. Baroncelli, ein Experte in diesem Problem, sieht eine Unterscheidungsmöglichkeit darin, daß Bocchi zwar die schöneren Landschaften habe, Albrici aber die Atmosphäre suggestiver darstelle.

In der Kürze liegt die Würze:

Haben Sie **wenig Zeit** und wollen Sie trotzdem fundiert auf dem laufenden sein?

Haben Sie Interesse an **Original-Dokumenten** (von Aktuellen Reden bis zu Zukunft-Prognosen), die Sie derzeit nicht zu Gesicht bekommen?

Wenn ja,
haben Sie endlich die Zeitschrift entdeckt, die Sie schon immer gesucht haben:

Denn Dokument + Analyse bietet Ihnen:

1. Informations-Vorteil
monatlich 30 aktuelle Original-Dokumente zu Themen, über die man spricht oder über die man in Zukunft sprechen wird. Vieles für Sie exclusiv.

2. Zeit-Vorteil
zu jedem Themen-Komplex eine sachliche und verständliche Analyse, klar formuliert und ohne Ballast auf das Wesentliche beschränkt

3. Argumentations-Vorteil
unsere Leser schätzen den Vorteil, daß wir niemals Partei ergreifen und zu allen Themen Dokumente und Argumente in pro + contra bringen – nur der kann fundiert argumentieren, der die Meinung der Gegenseite kennt

4. Zugriff-Vorteil
jeder Themen-Komplex auf eigenem Blatt, bereits perforiert und gelocht (DIN A 4), dazu Jahres-Index, Ordner und Register

5. Doppelnutzen-Vorteil
mit nur 10 Minuten Aufwand monatlich schaffen Sie sich gleichzeitig ein wertvolles, aktuelles Nachschlage-Werk

6. Preis-Vorteil
statt monatlich 6 DM am Kiosk bezahlen Sie im Abonnement nur 4,96 DM inclusive Porto

7. Verlängerungs-Vorteil
nach dem 1. Bezugsjahr bezahlen Sie sogar nur noch 4,12 DM inclusive Porto (jährlich Kündigung möglich)

an Dokument + Analyse, PN
Barer Str. 43, 8000 München 40: ▶

Das Leben angenehm machen:

Als Abonnent von Dokument + Analyse zählen Sie zu einem exclusiven Leserkreis, der die wichtigsten Themen unserer Zeit in übersichtlicher Form Blatt für Blatt in die Hand bekommt:
– Dokumente im Original-Wortlaut
– sorgfältige, knappe Analysen dazu
– parteipolitisch neutral
– von unabhängigen Fachleuten geschrieben und redigiert.

Und wir sind keine trockenen Theoretiker. Die Themen des Lebensgenusses und der Lebenshilfe kommen bei uns nicht zu kurz. Sie werden uns kennenlernen...

Probe-Abo

Ich möchte Dokument + Analyse PN 3 Monate lang kostenlos. Hören Sie in den nächsten 3 Monaten nichts mehr von mir, so möchte ich im Abonnement weiter beziehen (59,50 DM im Jahr, 12 Ausgaben frei Haus), die 3 Hefte darf ich in jedem Fall behalten.

Unterschrift _____

Ich kann diese Anforderung innerhalb 3 Monaten schriftlich bei Dokument + Analyse widerrufen (Absende-Datum genügt).

2. Unterschrift _____ **Datum** _____

Geben Sie außer Ihrer genauen Adresse auch Ihren Beruf an.

TV-Tips für PAN-Leser

Jubiläen

Ein Biograf des Ich

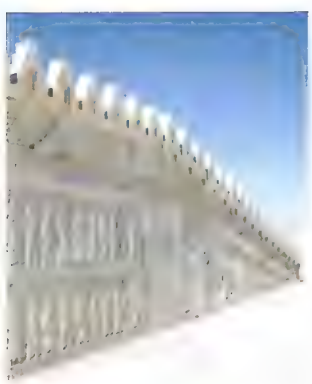
„Max Frisch", Porträt zum 75. Geburtstag, 13. 5., 23.00, ARD.
„Andorra", Düsseldorfer Inszenierung, 13. 5., 22.05, ZDF.
„Blaubart", TV-Film von Krzysztof Zanussi, 15. 5., 23.00, ARD.

Identitätssuche und Kommunikationsprobleme in einer bürgerlichen Welt sind zentrale Kategorien in Frischs Werk. So auch in „Andorra", wo er das Thema „Vorurteil" parabelhaft aufgreift, und in seiner Kriminal-Erzählung „Blaubart", in der ein möglicher Täter sich selbst sucht.

Weitere Sendungen:

Gottfried Benn (100. Geburtstag): „Stadtschreiber", 4. 5., 10.15, ZDF
„Gustav Mahler" (75. Todestag): 8. 5., 11.00, ZDF
„Happy Birthday Figaro – 200jähriges Jubiläum der Oper", Reportage, 18. 5., 19.30, ZDF
Fritz Hochwälder (75. Geburtstag): „Das heilige Experiment", Schauspiel, 21.5., 20.15, ARD

Rückblick



Abendlandsdämmerung

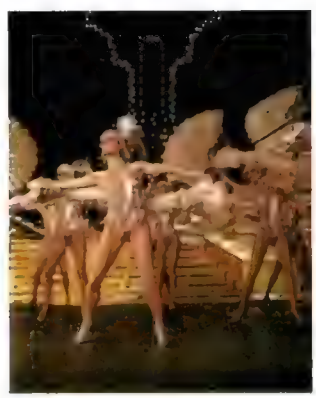
„Ursprünge Europas" – 7teilige Reihe, 4. 5. (2. Persien), 11. 5. (3. Hellas), 25. 5. (4. Rom), jeweils 9.45, ARD

Aus welchen Ideen das abendländische Weltbild entstand, will diese Sendereihe dokumentieren. Nach dem ersten Teil, der vom Heiligen Land handelte, befassen sich die drei Mai-Folgen mit der Entstehung der Reichsidee in Persien, mit Griechenland („Schönheit und Tragik des Menschen") und der Vorstellung von Recht und Macht in Rom.

Weitere Sendungen:

„Architektur am Scheidewege" – 4. und 11. 5., 13.15, ZDF
„Biedermeier-Kaleidoskop" – 5., 12. und 26. 5., 16.04, ZDF
„Der Barbier von Sevilla – aufbereitet für Kinder" – 8. 5., 13.55, ZDF
„Schauplatz der Geschichte: Erfurt" – 19. 5., 19.15, ARD
„Hundert Meisterwerke" – 4. und 25. 5., 22.05 bzw. 22.20, ARD

Reportage



Roter Feenpalast

„Friedrichstadt-Palast Berlin" – 25. 5., 23.20, ARD

Das Gebäude von 1867 stand auf morschen Pfählen. Marktfrauen, Elefanten, Reinhardt-Schauspieler und Revuegirls hatten die Berliner im Friedrichstadt-Palast erlebt, ehe er 1980 einzustürzen drohte. 1984 wurde, einen Steinwurf weit entfernt, der neue Musentempel eröffnet. Seitdem regiert im DDR-Moulin Rouge wieder „bürgerlicher Unterhaltungsbetrieb" (DDR-Jargon) oder, wie die Berliner sagen, der „VEB Hoch das Bein".

Weitere Reportage:

„Berühmte Sammler: Fred Nicholas" – 3. 5., 14.30, ZDF

Filmkunst

Am Palmenstrand

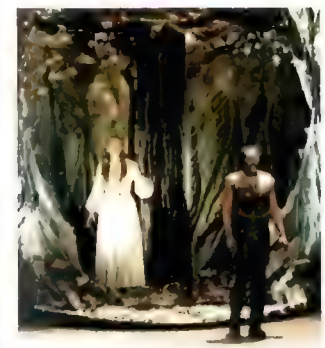
„Aspekte" – 16. 5., 22.05, ZDF,
„Cannes '86", 19. 5., 21.45, ARD

Nach Berlin und Los Angeles blickt die Filmwelt nun auf Cannes, das alljährlich für mindestens einen Skandal gut ist (1983: Alain Delon beschimpft die Jury; 1984: Jean-Luc Godard wird mit einer Torte beworfen). Preisverleihung ist am Pfingstmontag.

Weitere Filme (kleine Auswahl):

Die ARD sendet fünf weitere Filme mit Gregory Peck: „Ich kämpfe um dich" (2. 5.; Regie: Hitchcock), „Duell in der Sonne" (7. 5.; King Vidor), „Shoot out" (10. 5.; Henry Hathaway), „Weites Land" (16. 5.; William Wyler), „Arabeske" (31. 5.; Stanley Donen). Außerdem beginnt die ARD die Reihe der Filme von James Ivory mit „Hitze und Staub" (11. 5.) und „Hollywood in Bombay" (12. 5.). – „Unter dem Vulkan" (4. 5., ZDF; John Huston); „Das Biest muß sterben" (9. 5., ARD; Chabrol); „Das Narrenschiff" (18. 5., ZDF; Stanley Kramer); „Bei Anruf Mord" (24. 5., ARD; Hitchcock).

Kulturszene



Take this flight

„Simon Estes – Porträt eines farbigen Sängers" – 8. 5., 19.00, ARD.
„Der Fliegende Holländer" – Bayreuther Aufführung von 1985, 19. 5., 19.30, ZDF

Er ist einer der Großen auf den Opernbühnen der Welt, Simon Estes, mit seinem samtweichen Bariton. In Bayreuth beeindruckte er in der Rolle des Holländers (Foto, mit Lisbeth Balslev)

Bäckernal

„Die Frau des Bäckers" – Stück von Marcel Pagnol, 27. 5., 23.00, ARD

Ein Bäcker verweigert die Arbeit, weil seine Frau fremdgeht. Paraderolle für Komödiant Peter Striebeck im Thalia-Theater.

Weitere Sendungen:

„Astor Piazolla" – Konzert und Interview, 1. 5., 10.05, ARD
„Kulturwelt: Bücherjournal" – 6. 5., 23.00, ARD
„Kulturweltspiegel" – 20. 5., 23.00, ARD
„Literatur im Gespräch" – 26. 5., 22.05, ZDF

Fotos dpa (1), Herzog Erhardt (1), H. Kiehl (1), Ols Schurich (1)

Dongowski & Simon

»Typisch: Nie findest Du was.«

Falls Sie, auch ohne »Überfall«, Wichtiges nicht wiederfinden:

Leitz praktische Ordnungshelfer

und alles ist mit Sicherheit zur Hand

Immer dann, wenn man dringend etwas braucht, ist's nicht zur Hand. Da hilft nur eins: Legen Sie alle wichtigen Unterlagen auf »Nummer Sicher«.

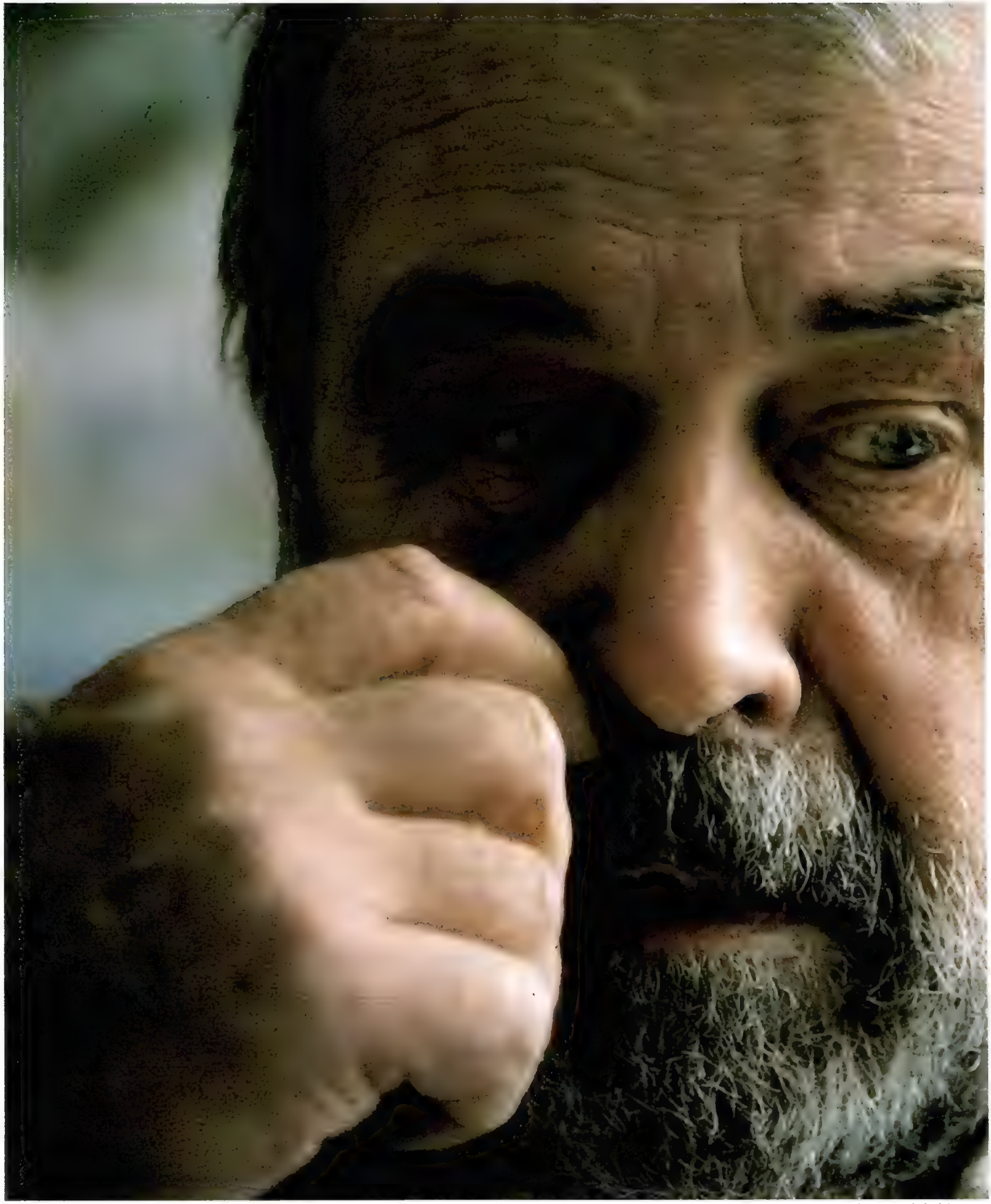
Mit praktischen, preiswerten Leitz Ordnungshelfern ist das ganz einfach. Informationen dazu gibt's von Leitz; Beratung im Büro- und Schreibwaren-Fachgeschäft.

LEITZ

Coupon: Senden Sie mir kostenlos die Broschüren
☐ »Ordnung daheim«,
☐ »Ordnungshelfer für Schule und Studium«.

8630 PA

Statt Coupon genügt auch eine Postkarte mit kurzem Stichwort an
Louis Leitz, Postfach 300720, 7000 Stuttgart 30.



Lothar-Günther Buchheims Kommentar zu seiner Absage an Duisburg: „Ich bin

froh, daß ich noch die Kraft hatte, den Kopf aus der Schlinge zu ziehen"

Des Widerspenstigen Lähmung

Lothar-Günther Buchheims allseits bekannter Tatendrang ist lahmgelegt. Der Museums-Neubau in Duisburg, der seine Expressionisten-Sammlung aufnehmen sollte, wird mit anderen Exponaten gefüllt, weil Buchheim in letzter Minute einen Rückzieher machte. PAN wollte in einem persönlichen Gespräch Herrn Buchheims Beweggründe erfahren

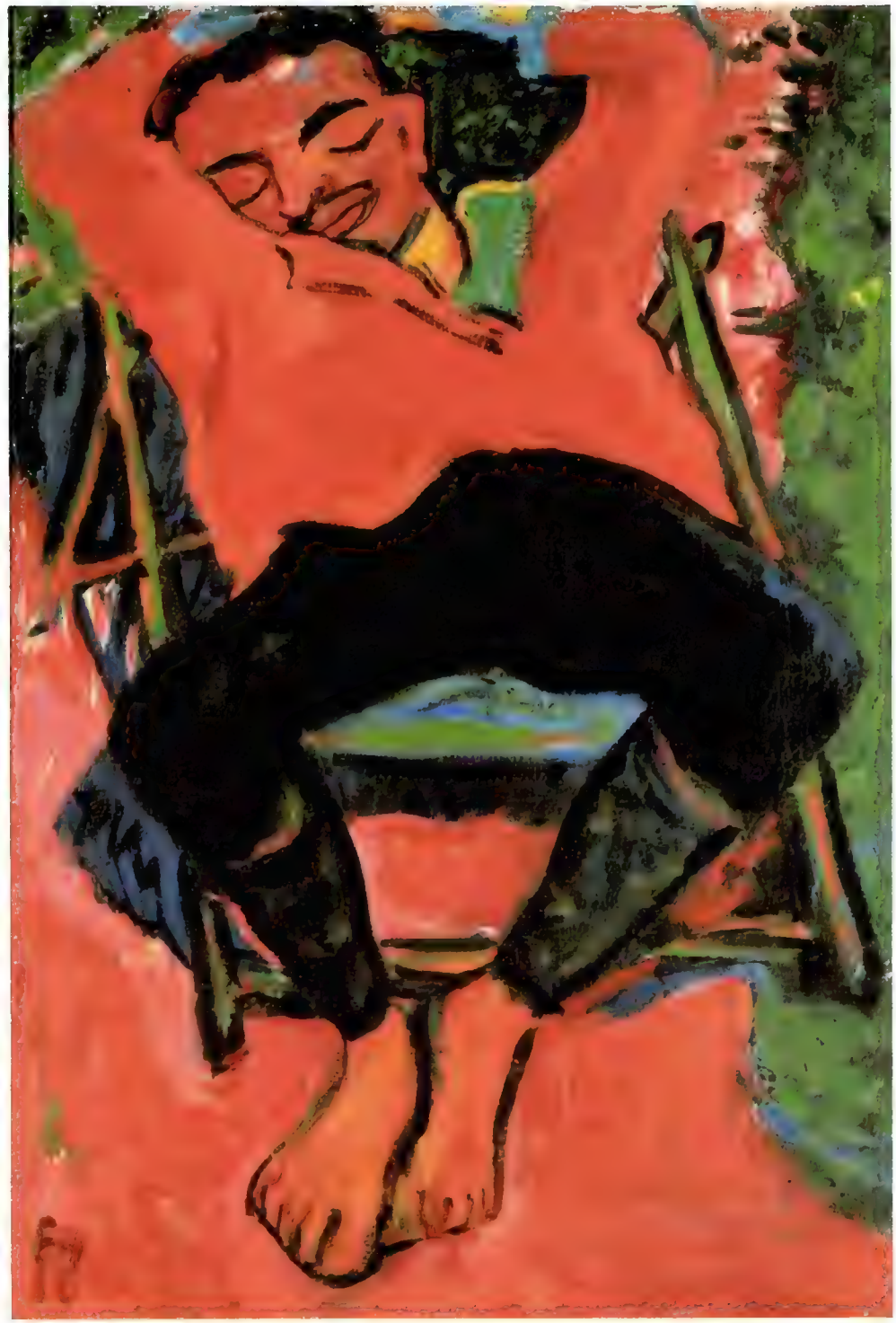
Es ist ganz einfach, Herrn Buchheim nicht zu verstehen. Und nicht zu mögen. Denn in dem Stück, das Anfang März in Kunst-Szene ging und sich noch immer nicht über mangelndes Publikumsinteresse zu beklagen hat, spielt er den Bösewicht. Die Darsteller der Tragikomödie sind:
1. Josef Krings, Oberbürgermeister der Stadt Duisburg,
2. Herbert Krämer, Oberstadtdirektor der Stadt Duisburg,
3. Konrad Schilling, Kulturdezernent der Stadt Duisburg,
4. Manfred Lehmbruck, Architekt, Sohn des Bildhauers Wilhelm Lehmbruck und Erbauer des Lehmbruck-Museums in Duisburg,
5. Lothar-Günther Buchheim, Eigentümer einer weltberühmten Expressionistensammlung.
Die Rollen der Beteiligten eins bis vier werden wechselnd umschrieben als Geprellte, Verleumdete, Opfer, Dulder oder, so Buchheim, Hauptschuldige. Herrn Buchheims Rolle hingegen ist eindeutig, und er bringt alles mit, um sie überzeugend darzustellen. Er ist laut

Des Widerspenstigen Lähmung

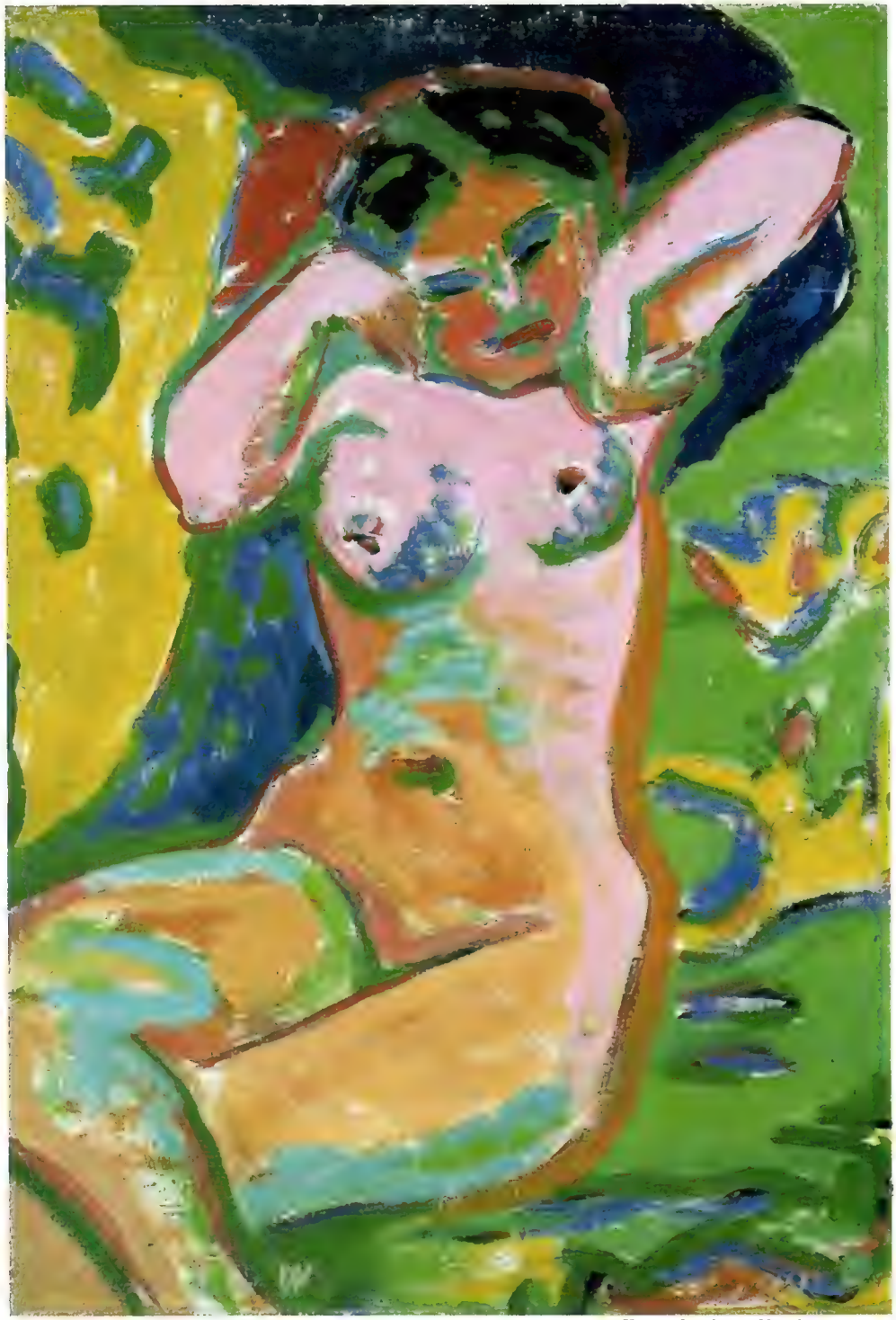
Buchheim kaufte die Bilder der Expressionisten als Arbeitsmaterial. Er begreift sich vor allem als Kunstwissenschaftler. „Ich wollte nur mit den Dingen, über die ich schrieb, zusammenleben." Das Angebot aus Duisburg, dort ein „Forschungszentrum des Deutschen Expressionismus" zu gründen, begeisterte ihn zuerst. Jetzt erklärt er es für eine Finte, denn es sei nichts passiert

und deutlich, manchmal grob und meistens stur. Leider, das ist die tragische Komponente des spectaculums, ist ausgerechnet der Bösewicht im Besitz des gemeinsamen Objektes der Begierde.
Dieses wird von allen Seiten heftig umworben, denn es hat materiellen, ideellen und ideologischen Wert. Der erstgenannte ist auf mindestens 75 Millionen Mark zu veranschlagen, der zweite unschätzbar, da es für die überragende Qualität dieser Sammlung und ihr markantes Profil keinen Wertmaßstab gibt.
Hier findet man nicht irgendeinen Heckel, irgendeinen Kirchner, irgendeinen Nolde, sondern den Heckel mit dem schlafenden Pechstein, den Kirchner mit dem alten Bauern oder dem herrlichen Mädchenakt in blühender Wiese und den Nolde mit dem Araberkopf.

Intensiver als in anderen privaten Sammlungen tritt hier die Persönlichkeit des Mannes zutage, der sie zusammentrug und sich lautstark wehrt: „Ich werde böse, wenn man mich einen Sammler nennt. Ich habe nie Kunst akkumuliert."
Das nämlich klingt in seinen Ohren nach Materialanhäufung ohne Sinn, nur mit Geschäftssinn. „Es ist ja nicht so, daß diese Sammlung von jemand zusammengetragen worden ist, der sie mit der dicken Brieftasche erworben hat. Das ist ja alles zu Zeitpunkten gekauft worden, als ich es mir wirklich vom Mund absparen mußte. Damals war das allen Museumsleuten zugänglich, aber die schlafen ja gerne. Ich wurde ja sogar verspottet für meine Käufe. Wenn man sich so wie ich für die Bilder abgerackert hat, bekommt man ein ganz anderes Gefühl der Verbundenheit mit ihnen."
Buchheim hat seine Bilder nicht gekauft, er hat sie adoptiert. Nicht, als sie verfolgt, verboten oder verbrannt wurden, nicht im



Erich Heckel: „Der schlafende Pechstein", 1910, Öl/Lw., 110 x 74 cm. Buchheim kaufte das Bild, das Heckel für verschollen hielt, für 750 Mark. Es war weiß übermalt und zeigte auf der Vorderseite „ein paar anämische Jünglinge" des späten Heckel, die keinen interessierten



Ernst Ludwig Kirchner: Mädchenakt auf blühender Wiese, 1909, Öl/Lw., 89 x 63 cm. Buchheim faszinierte die Gleichzeitigkeit der „Fauves" und der deutschen Expressionisten. Hier ist der Eindruck von Matisse spürbar, den Kirchner 1909 kennenlernte

Buchheim winkt ab: „In diesem Augias-Stall der Lüge kann ich nicht leben"

Dritten Reich. Sondern in der Zeit, die er „die zweite Verfolgung durch Indolenz" nennt. Die erste Verfolgung unter dem Urteilsspruch „Entartete Kunst" war längst vorbei. Aber die Bilder, entlassen aus den Kerkern der Geschmacksdoktrin, erfuhren keine Wiedergutmachung. „Nichts, absolut nichts ist in der Bundesrepublik zwischen 1945 und 1950 zu ihrer Rehabilitierung passiert."

Herr Buchheim sammelte immer gegen den Strich. Weil er selbst widerborstig ist. Er denkt gegen modische Strömungen, weil er die Kraft aufbringt, gegen den Strom zu schwimmen. Solange diese Energien dazu führen, daß eine anerkannte Kunstsammlung entsteht, deren ideologischer Wert darin besteht, daß sie Vergangenheitsbewältigung beweist, ist alles in bester Ordnung. Wenn aber dieselben Energien zu Streitigkeiten, Ärgernissen und verbalen Kraftakten führen, bleibt der Beifall aus.

Auch uns gegenüber wütet Herr Buchheim gegen den „Dreckjournalismus" und die, „die mir Jauche ans Schienbein schütten". Großzügig verteilt er Ehrentitel von „Großmaul" über „Flegel" und „Unhold" bis „Lügner" an seine Widersacher. Da sind auch wir bei dem Punkt angelangt, wo man gute Lust hat, die Akte Buchheim zu schließen und unter dem Vermerk „Quertreiber" ins Regal zu stellen.

Die Stadt Duisburg hatte sich in einer Zeit konjunktureller Bedrängnisse entschlossen, Herrn Buchheim mit einer opulenten Offerte zu verlocken, seinen adoptierten, vielgerühmten Kindern ein Haus zu geben und für die weitere Verbreitung und Aufarbeitung ihres Ruhmes zu sorgen durch ein „Forschungszentrum Deutscher Expressionismus". Doch der Vater des liebenden Gedenkens war nur anfangs gerührt. Dann aber sah er sich das neue Eltern-

Des Widerspenstigen Lähmung

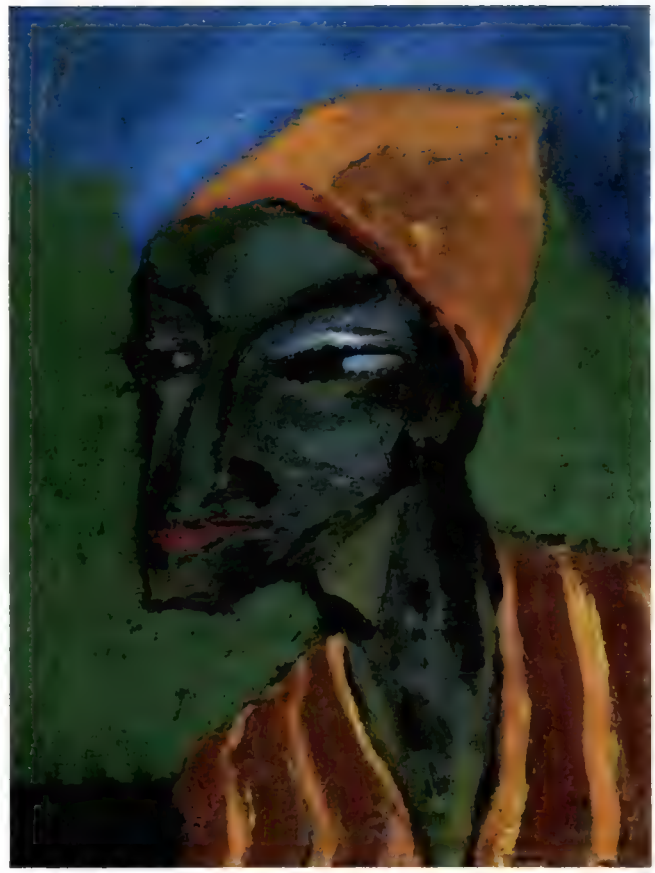
Seinen Lehrauftrag in Duisburg will Buchheim weiterhin wahrnehmen: „Ich werde trotz dieses Zerwürfnisses nach wie vor meine Arbeit an der Universität leisten, sogar in verstärktem Umfang. Das sind wirkliche Menschen dort. Die anderen sind bloß Politschranzen." Buchheim hält den politischen Ehrgeiz seiner Widersacher für die Ursache von Mißverständnissen und Streitigkeiten

haus für die Buchheimatlosen genauer an. Dabei gelangte er zu der ernüchternden Erkenntnis, den neuen Eltern ginge es mehr um Alimente und Kindergeld als um die Kinder selbst.

„Duisburg wollte neben vielen anderen Netzauslegern den großen Fischzug machen", sagt Buchheim. Das heißt: Das Angebot, ein Buchheim-Museum zu bauen, sei nur Mittel zum Zweck, den längst geplanten dritten Bauabschnitt des bestehenden Wilhelm-Lehmbruck-Museums verwirklichen zu können.

Ich habe der Stadt geschrieben: Wenn hier versucht werden sollte, mit meiner Schubkraft den Erweiterungsbau durchzuführen und mich zu prellen, dann wird es zur Entzweiung kommen." Daß seine Kinder nur Stiefgeschwister der Lehmbruck-Sprößlinge würden, wollte Buchheim keinesfalls dulden. Und wenn jetzt einige fragen: „Lehmbruck, wer ist das?", dann haben sie das Schwarze in Herrn Buchheims Zielscheibe des Spotts getroffen, die nicht der Bildhauer Lehmbruck ist, sondern das, was Buchheim dessen „Weihehalle" nennt.

„Ich war probehalber in der letzten Zeit viermal im Duisburger Lehmbruck-Museum – ein Mausoleum. An vier verschiedenen Tageszeiten. Nullkommanull Besucher. Da geht kaum ein Mensch rein. Das neue Museum, da wären die Leute reingegangen, die hätten wir schon reingeholt."



Emil Nolde: „Araber". 1920, Öl/Lw., 66,5 x 51 cm. Buchheim kannte das Bild noch aus der Städtischen Kunsthütte in Chemnitz. Im Dritten Reich verschwand es, er fand es wieder

Und das sind die weichen Stellen im Starrsinn des Lothar-Günther Buchheim. Weiche Stellen, die keineswegs faule Stellen sind. Er bekennt: „Ich habe doch mit dem Manfred Lehmbruck oft geredet. Ich habe gesagt, Herr Lehmbruck, es ist doch gut, wenn endlich mal Besucher kommen. Die sehen doch dann auch das Werk Ihres Vaters. Ich bin ja ein Lehmbruck-Verehrer."

Das plastische Werk des expressionistischen Bildhauers Wilhelm Lehmbruck (1881 in Duisburg-Meiderich geboren, 1919 in Berlin gestorben) schien Buchheim von Anfang an das ideale Pendant zu seiner Sammlung an expressionistisch Zweidimensionalem: Gemälde, Zeichnungen, Druckgrafik. Und Buchheim gibt zu, daß „Sammler oft sperrig sind". Doch im Fall Duisburg hält er diese Sperre für die einzig richtige Er-Lösung. Um kulturpolitische Machtdemonstration, betont er, gehe es dabei nicht. „Das Wort Macht kenne ich überhaupt nicht, das ist etwas Aberwitziges. Einfluß erkaufen, das wohl, aber im besten Sinn: Damit endlich mal in' die Museumsszenerie und die Ausstellungsdidaktik ein bißchen Musik reinkommt."

Duisburg wollte sich aber von Buchheim nicht die Flötentöne beibringen lassen, sondern nur die Flöte haben. Sie wollten Buchheims Bilder ohne Buchheims Engagement. Er gibt zu, daß er zutiefst deprimiert sei, ausgelaugt. „Das ist schon ein Riesenquatsch, zu behaupten, ich hätte drei, vier Jahre Kraft investiert, nur um denen was zu zeigen."

Herr Buchheim ist nicht mehr jung, nicht gesund und nicht gefestigt vom Korsett normaler Eitelkeit. „Scheißegal" sei es ihm, ob die da Buchheim-Museum drauf geschrieben hätten oder nicht. „Meinetwegen hätten sie es Josef-Krings-Museum nennen können."

Mit achtundsechzig wollte er die Kinder versorgt wissen. Aber dann kam die Angst, sein Erbe könne veruntreut werden. Er hatte seine Bilder ausgesucht, „weil sie zusammengehören". Daß die Bilderfamilie auseinandergerissen werden könnte und „die ihre ollen Klamotten dazwischenhängen", wäre für ihn das Schlimmste. Und daß es Vorzugskinder geben könnte, während die anderen ins Depot verbannt würden, das Zweitschlimmste.

Es geht ja nicht um Sammler, es sollte ausschließlich um Sammlungen gehen. Wenn die aber erst einmal Hinterlassenschaft ist, passieren oft Dinge, die nichts mit der Intention des Sammlers gemein haben. Da sind ganz streng gefaßte Testamente da. Aber wenn der Betreffende erst mal tot ist, dann wird trotzdem mit der Hinterlassenschaft gemacht, was die erbenden Museen gerade wollen. Es gibt kaum Möglichkeiten, sich dagegen effizient zu schützen. Ich erlebe das immer wieder, daß nach dem Tod des Sammlers mit seiner Sammlung Schindluder getrieben wird."

Der treusorgende Vater, er rührt die Herzen. Herr Buchheim rührt sie nicht. Weil es schwer ist, einen zu verstehen, der nichts, wirklich gar nichts leicht nimmt. Es sei denn, den Umgang mit Wörtern, die ihm die Sympathien verscherzen.

Eva-Gesine Baur

Fotos Thomas Bohn (2) Buchheim Verlag Feldafing (3)

Eines der schönsten Kunstmagazine der Welt erscheint jetzt in deutscher Sprache

FMR ist ein ungewöhnlich ästhetisches Kunstmagazin. „Herrlich kostbar und von italienischer Sinnenfreude", urteilt die New York Times.

FMR wurde geschaffen und geprägt von Franco Maria Ricci, dem wohl bedeutendsten Kunstverleger und Graphikdesigner Italiens. Seine Initialen auf dem Titel garantieren Qualität und Eleganz, vor allem Bildpräsentationen von verwirrender Schönheit. Bilderfolgen, die Sie nie gesehen haben, so auch nie sehen würden: Nicht nur Meisterwerke der traditionellen Kunst, von Raffael zu Rembrandt, von Palladio zu Picasso, sondern auch seltene, vergessene, unbekannte Kunst.

Kontrapunktisch zu diesen Illustrationen stellt FMR brillante Texte von führenden Schriftstellern der Gegenwart: Jorge Luis Borges, André Chastel, Umberto Eco, Michael Ende, Hans Magnus Enzensberger, Giorgio Manganelli, Arthur Miller, Octavio Paz, Susan Sontag, Herbert Rosendorfer, Gore Vidal...

FMR wird für Liebhaber von Kunst und Kultur überhaupt gemacht. Für Leser, die Art deco genauso interessiert wie ägyptische Grabmalerei, der indische Kaschmirschal wie die indianische Ornamentkunst, die Gotik wie die Gründerzeit.

FMR Nummer 1 zum 7. April '86 präsentiert fünf umfangreiche Kunstbeiträge auf 160 Seiten. Wie in jedem weiteren Heft – sechsmal im Jahr. Außerdem finden Sie stets einen internationalen Ausstellungskalender mit kritischen Würdigungen der wichtigsten Ereignisse.

Vertrauen Sie Ihrem eigenen Geschmack: Lassen Sie sich gratis die „Kostprobe" senden! Sie wird Sie von FMR überzeugen.

FMR

MAGAZINPRESSE Verlag,
Postfach 201726,
D-8000 München 2

☐ Senden Sie mir die „Kostprobe" gratis.

☐ Ich möchte FMR gleich abonnieren und bitte um die Zusendung eines Bestellformulars.

Name, Vorname

Adresse

C1805

FMR dankt seinen Sponsoren für ihre Unterstützung bei der Einführung:
WEMPE · NIESSING · CORUM BREGUET · CIGARETTE DAVIDOFF CARTIER · ZANELLA · BARILLA LANCIA · COVERI · IASM & ITAL TRADE · FERRERO · AERITALIA REGIONE LAZIO · TRAFORO DEL MONTE BIANCO

Wie ein italienischer Goldschmied aus einem Tischgerät ein Kunstwerk machte

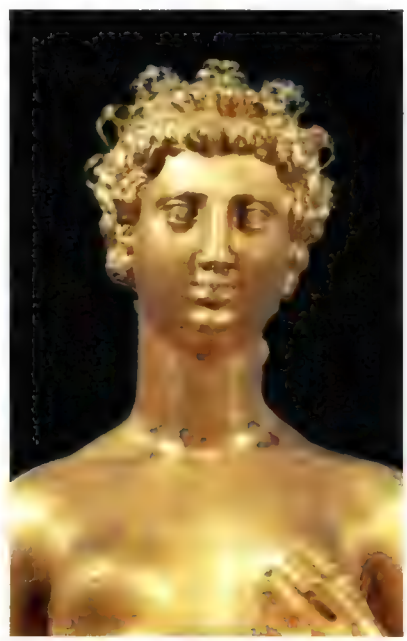
SALZ FÜR DIE SUPPE DES KÖNIGS

Die Saliera, Salzfass und Pfefferbehälter für König Franz I., ist ein Hauptwerk der französischen Renaissance, geschaffen von dem Florentiner Goldschmied und Bildhauer Benvenuto Cellini. Wie es entstand (ca. 1540–43), hat er in den Memoiren seines abenteuerlichen Lebens selbst erzählt. Die virtuose Technik der feuervergoldeten, emaillierten und mit Edelsteinen besetzten Affäre ist in der Geschichte der Goldschmiedekunst unerreicht. Heute steht die 26 cm hohe und 33,5 cm lange Preziose als zur kostbarsten Besitz des Kunsthistorischen Museums in Wien.

Weibliche Gestalt als Griff auf dem Deckel des Pfefferbehälters, der als Triumphbogen gebildet ist. Vorbild für diese Figur war Michelangelos Marmorskulptur der Aurora in Florenz

Rosse vor dem Muschelwagen des Neptun. Schuppen sind in die kräftigen Hälse der Pferde graviert, ihre Beine enden in Flossen, um sie als Meereswesen zu kennzeichnen

Auf den im Ebenholzsockel verborgenen Kugeln kann das Salzfaß zu jedem Gast hingefahren werden



Neptun und Terra verkörpern die Elemente Wasser und Erde. Die feine Miniaturarbeit zeigt den großen Bildhauer

Cellini wollte glänzen. Mitten auf dem Tisch

Alle Menschen, von welchem Stande sie auch seien, die etwas Tugendsames oder Tugendähnliches vollbracht haben, sollten, wenn sie sich wahrhaft guter Absichten bewußt sind, eigenhändig ihr Leben niederschreiben. Jedoch nicht eher, bis sie das Alter von vierzig Jahren erreicht haben." Der Mann, der seine Erinnerungen mit diesen Worten im Jahre 1558 beginnt, ist so alt wie das Jahrhundert. Er hat noch einmal Glück gehabt, denn mit der Tugend stand er stets auf Kriegsfuß. Und als er seine Memoiren schreibt, hätte er noch vier Jahre in den „stinche", dem schrecklichen Florentiner Gefängnis, schmachten sollen. Doch Herzog Cosimo I. begnadigt ihn zu Hausarrest.

Jetzt hat Cellini Zeit, sich zu erinnern, und er erinnert sich genau. Sein Gedächtnis ist einzigartig. Jedes Kleinod, das er als Goldschmied für Päpste und Könige, für Kardinäle und Fürsten ersann, jedes Bildwerk, das er in Marmor und Bronze für seine Vaterstadt Florenz meißelte und goß, der Wert der Edelsteine, die durch seine Hände gingen, ist ihm gegenwärtig; aber auch die Raufhändel und Intrigen, in die er verwickelt war, jeder Mord und Totschlag und jede Niedertracht, die er begangen hatte.

Freimütig bekennt sich Cellini zu seinem Jähzorn und seiner Rachsucht. Er schämt sich seiner Fehler nicht, denn er fühlt sich als Auserwählter und ist sich der Gnade Gottes sicher. Sicher im Glauben, sie habe ihn aus tausend Gefahren errettet und ihm mit tröstendem Glanz die Kerkernacht in den tiefsten Verliesen der Engelsburg zu Rom erhellt. Auf jeden Fall hat ihn die Vorsehung mit unvergleichlichen künstlerischen Talenten begabt, und so spricht er offen aus, daß Männer seiner Art, die „in ihrem Berufe ganz einzig sind, über dem Gesetz stehen".

In diesem Bewußtsein prahlt er nun mit hemmungslosem Eigenlob von dem Erfindungsreichtum, von der technischen Vollkommenheit und der unübertroffenen Schönheit seiner Arbeiten, denen selbst ein Michelangelo höchste Bewunderung zollte. An eines seiner Werke erinnert sich Cellini besonders gern. Wiederholt und mit fast zärtlichem Ton kommt er darauf zu sprechen, und zweimal beschreibt er es ausführlich: das großartige goldene Salzfaß für König Franz I. von Frankreich. Es

hat für Cellini eine besondere persönliche Bedeutung, denn es trug ihm die Freundschaft des Königs ein. Und diese Freundschaft machte ihn stark. Sie schützte ihn vor der wachsenden Mißgunst und Eifersucht eines früheren Gönners, des Kardinals von Ferrara, in dessen Begleitung er 1540 an den französischen Hof kam. Sogar der Haß der Madame d'Estampes, der Mätresse Franz' I., konnte ihm nichts anhaben. „Mon ami", sagt der König einmal zu ihm, wobei er ihm vertraulich auf die Schulter klopft, „ich weiß nicht, wer das größere Vergnügen hat. Ein Fürst, der einen Mann nach seinem Sinn gefunden hat, oder ein Künstler, der einen Fürsten findet, von dem er alles Entgegenkommen erwarten kann, seine großen und schönen Gedanken auszuführen."

Den Gedanken zu dem Salzfaß hatte Cellini schon als Modell in seinem Reisegepäck aus Rom mitgebracht, und als Franz I. eines Tages nach dem Mahl Verlangen hat nach einem besonders kostbaren Kleinod für seine Tafel, stellt ihm Cellini dieses Modell auf den Tisch. Der König ist begeistert. Sofort läßt er ihm tausend alte, schwergewichtige Dukaten auszahlen. Auf dem Weg zu dem Schloß, das man Cellini als Wohnung und Werkstatt überlassen hat, wird er überfallen. Doch der Haudegen wehrt die Räuber beherzt und geistesgegenwärtig ab und bringt das Gold sicher nach Hause. Sofort macht er sich an die Arbeit, stellt viele Gehilfen ein und vollendet das Wunderwerk entgegen aller neidischen Prophezeiungen in kurzer Zeit.
Als er es dem König bringt, kann der sich nicht satt daran sehen. Doch dann schickt er Cellini wieder nach Hause, denn offenbar weiß Franz I. noch nicht recht, was mit dem Salzfaß geschehen soll. Der Künstler weiß es dafür um so besser; seinen Erfolg feiert er mit einem Atelierfest: „Ich lud einige meiner besten Freunde, und wir speisten in der größten Lust; das Salzfaß ward in die Mitte des Tisches gesetzt, und wir bedienten uns seiner zuerst." Doch wie geschah das? Wie bediente man sich dieser Kostbarkeit beim Essen?

Cellini schmolz ein Vermögen von 1000 goldenen Dukaten ein. Was er daraus machte, ist heute unbezahlbar

Der heutige Betrachter, der dieses Kunstwerk in einer Vitrine bestaunt, mag leicht vergessen, daß er ein Tafelgerät, einen Gebrauchsgegenstand vor sich hat, den man benutzen und von Gast zu Gast weiterreichen sollte. Er sieht eine Kostbarkeit, die die Geheimnisse ihrer Funktionen nicht auf den ersten Blick preisgibt. Cellini klärt seine Leser über beides auf, über das Kunstwerk und über das Gerät.

Ich nahm einen runden Untersatz, ungefähr zwei Drittel einer Elle, und darauf, um zu zeigen, wie das Meer sich mit der Erde verbindet, machte ich zwei Figuren. Sie waren eine gute Handspanne groß und saßen mit verschränkten Beinen einander gegenüber, so wie man die Arme des Meeres in die Erde hineinlaufen sieht. Das Meer, als Mann gebildet, hielt ein reich gearbeitetes Schiff, welches Salz genug fassen konnte. Darunter hatte ich vier Seepferde angebracht und der Figur in die rechte Hand den Dreizack gegeben. Die Erde hatte ich weiblich gebildet, von so schöner Gestalt und so anmutig, als ich nur wußte und konnte. Ich hatte neben sie einen reichen, verzierten Tempel auf den Boden gestellt, der den Pfeffer enthalten sollte. Auf derselben Seite waren die schönsten Tiere vorgestellt, welche die Erde hervorbringt. Auf der anderen Seite, unterhalb der Figur des Meeres, hatte ich die besten Arten von Fischen und Muscheln angebracht, die in dem kleinen Raum Platz hatten."
Besonders stolz war Cellini auch auf seine Idee für den Sockel, auf dem die Treibarbeit ruhte. In der außen umlaufenden Hohlkehle stellte er die goldemaillierten Personifikationen der vier Tageszeiten und der vier großen Winde dar. Diese Basis diente als fahrbarer Untersatz: „Auch legte ich vier Elfenbeinkugeln passender Größe etwas über die Hälfte so im Ebenholz ein, daß sie sich in ihren Lagern drehten, so daß das auf dem Tisch stehende Salzfaß in jede beliebige Richtung gedreht werden konnte."
Die Gestalten von Meer und Erde sitzen einander gegenüber. Ihre Beine sind ineinander verschränkt. 'Das ist ein erotisches Motiv, welches den Zeitgenossen verständlich und ihnen von vielen anderen Bildwerken her bekannt war. Es bedeutet hier die Vermählung von Erde und Meer und besagt, daß das Salz aus dieser Verbindung hervorgeht. Das Salz ist beider Kind, und in seinem Schiffchen, das mehr einer Wiege gleicht, schwimmt es neben seinen Eltern auf dem Wasser.
Wie das Schiff zum Meer, so gehört die Architektur, ein kleiner Triumphbogen, nicht Tempel, wie Cellini schreibt, zur Erde. Erde und Meer samt ihren Attributen sind umgeben vom Zyklus der Tageszeiten und von den Winden. Cellinis Salzfaß ist nichts anderes als ein Abbild des irdischen Kosmos, eine ganze Welt, die leicht über die Tafel des Königs rollt. Wer sie in Bewegung setzen wollte, mußte sie anfassen. Und dazu laden die schlanken, nacktgoldenen Leiber verführerisch ein.

Die Gestalten von Meer und Erde lehnen sich weit nach hinten über den Rand des Ovals hinaus. Sie sind die Handhaben, die das Gerät darbietet, um es zu sich heranzuziehen oder von sich fortzuschieben. Das Salz liegt offen in seinem Schiffchen; will man Pfeffer haben, muß man den Deckel des Triumphbogens an der kleinen nackten Liegefigur hochheben.
Die Haltung der beiden Hauptfiguren erscheint zunächst lässig und bequem. Versucht man aber, dieses weite, ungestützte Zurücklehnen mit dem eigenen Körper nachzumachen, so wird man bald feststellen, wie angespannt diese vermeintlich lässige Pose in Wirklichkeit ist. Aus dem lockeren Spiel der Beine wachsen die Oberkörper seltsam starr empor. Keine Drehung, kein Kontrapost hilft den Leibern bei diesem schwierigen Sitzmotiv, die Körpergewichte zu verteilen. Neptun, der Gott des Meeres, fährt auf seinem von Seepferden gezogenen Muschelwagen daher, und doch kommt diese Bewegung sofort zum Stillstand. Beinahe unmerklich vollzieht sich die Erstarrung der lebendigen Leiber zum Gerät.
Indem sie sich zurücklehnen, erfüllen die Figuren die Forderung des Gebrauchsgegenstandes. Sie bilden streng symmetrisch angeordnete Griffe aus, und doch sind diese menschengestaltigen Griffe zugleich eine erzählende Komposition, die die Vereinigung der Elemente wie eine freie

Bildschöpfung schildert. Gerät und Bildwerk sind zu einer spannungsvollen Einheit gefügt. Cellini hat einen Gegensatz zwischen Gebrauchsgegenstand und Kunstwerk entdeckt und gestaltet, der vorher unbekannt war.

Diesen Gegensatz will er nicht verheimlichen. Im Gegenteil, er betont ihn und macht ein Kunstprinzip daraus, denn Cellini ist ein Künstler des Manierismus. Und diese Epoche liebt das Gegensätzliche, die Vereinigung des scheinbar Unvereinbaren, den Reiz des Widerspruchs. Doch dieser Reiz kann sich erst voll bei der Benutzung des Kunstwerks als Gerät entfalten.

1546, kurze Zeit, nachdem Cellini wieder nach Italien zurückgekehrt ist, schreibt er einen Brief an einen Florentiner Humanisten, in dem er dessen Frage beantwortet, ob die Malerei oder die Plastik schwieriger und daher vornehmer sei. Cellini entscheidet sich natürlich für die Plastik, denn diese habe mehrere, mindestens acht gute „Ansichten" zu zeigen. Die Malerei hingegen begnüge sich mit einer einzigen.

In den Sammlungen des 16. Jahrhunderts waren Skulpturen oft auf drehbaren Postamenten montiert, damit sie von allen Seiten betrachtet werden konnten. Auch das Salzfaß besitzt einen drehbaren Untersatz, und inmitten einer Tafelrunde erfüllt es beim Gebrauch die Forderung nach vielen guten Ansichten ganz von selbst. In der Bewegung von Gast zu Gast entfaltet die Figurenkomposition den ganzen Reichtum, der in ihrer „unfreien" symmetrischen Anordnung dennoch enthalten ist. Es ist also gerade seine Zweckbestimmung als Tafelgerät, die dem Kunstwerk erst zu seiner vollen Geltung verhilft. Zusammen mit Salz und Pfeffer bietet es dem bewundernden Betrachter die willkommene Gelegenheit, das Wechselspiel der beiden Akte und ihrer Ansichten zu genießen.

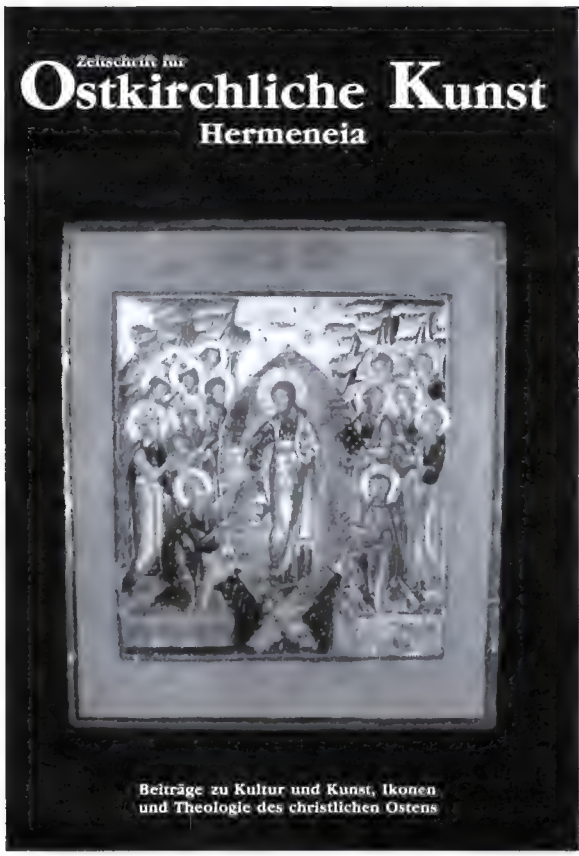
Als Cellini in der erzwungenen Muße des Hausarrestes seine Lebenserinnerungen zu Papier bringt, ist er noch kein alter Mann. Aber er ist fast vergessen. Der Florentiner Hof ist an seiner Kunst nicht mehr interessiert. Sein Temperament hat ihm kaum Freunde beschert, doch seine Feinde sind Legion.

Lange, mehr als zweihundert Jahre lang, sollte der größte Teil seiner Berichte als bloße Aufschneiderei abgetan werden. Denn ausgerechnet von seiner Goldschmiedekunst, die Cellini selbst so hoch lobt, ist nichts erhalten geblieben. Nichts bis auf das grandiose Salzfaß. Doch auch dieses geriet schnell in Vergessenheit. 1562, in der Zeit des Glaubenskampfes, brachte man es zusammen mit anderen Schätzen aus Fontainebleau in die Bastille in Sicherheit. Um ein Haar wäre es in Paris wie so viele andere Kleinodien in den Schmelztiegel der Münze gewandert. Der Kunstverstand des königlichen Schatzmeisters bewahrte es davor.

Als Geschenk gelangte das Salzfaß 1570, noch zu Lebzeiten Cellinis, nach Schloß Ambras in die Kunstsammlung Erzherzog Ferdinands von Tirol, wo es im Dornröschenschlaf die Jahrhunderte überdauerte. Erst 1788 entdeckte der dortige Schloßhauptmann den Schöpfer des namenlosen Meisterwerkes. Er hatte dessen Lebenserinnerungen gelesen. So ging Cellinis größter Wunsch, der Wunsch nach unsterblichem Ruhm, glanzvoll in Erfüllung.

Dr. Andreas Prater

Fotos: Photo Meyer Wien (4); Fotostudio Otto, Wien (1)



Die Zeitschrift für alle Freunde und Kenner der ostkirchlichen Kunst

4 Ausgaben im Jahr

Probeheft auf Anforderung

Herausgeber:
HERMENEIA E.V.
Vereinigung zur Förderung der ostkirchlichen Kunst
Krähenbruch 10 · D - 4600 Dortmund 50

Verlag:
Verkehrs- und Wirtschafts-Verlag Borgmann GmbH & Co KG
Postfach 748 · D - 4600 Dortmund 1

Atelierbesuch bei Sandro Chia

Der italienische Künstler zielt auf das ewig Klassische. Zu den „Jungen Wilden" zählt er sich nicht

Tintoretto (1518–1594) läßt grüßen: Der Griff in die Kunstgeschichte fällt dem in Florenz geborenen Künstler Sandro Chia leicht.

„Geschehen im Café Tintoretto". Öl/Lw., 255 x 330 cm. 1982

Sandro Chia: Selbstporträt im New Yorker Studio, 1983

Bilder für die Ewigkeit

Eine über zwei Meter hohe Bronzestatue empfängt uns mit ausgebreiteten Armen. Auf dem Rücken liegend, die Beine locker übereinandergeschlagen, streckt Bacchus die Arme der Sonne entgegen. Hier, mitten im Wald, zwei Autostunden von Manhattan entfernt, hat Sandro Chia den Modellguß des Offenburger Originals aufgestellt. Kein Mensch ist weit und breit zu sehen, nur mehrere Schuppen und Gebäude auf einer großen Wiese. Drei Pferde weiden auf einer Koppel. Es riecht nach Bauernhof.

Etwa 150 Kilometer von New York entfernt, hat sich der Italiener Sandro Chia (40) 1983 die alte Farm „Enterprise" mit etwa 400 000 Quadratmeter Land gekauft. Darauf stehen zwei Wohnhäuser, eines für den Verwalter, eines für den Künstler, zwei Ateliers, eine Sauna, ein Pferdestall und ein Geräteschuppen.

Es ist ein kühler, regnerischer Morgen. Doch Chia, ganz Naturbursche, kommt uns im kurzärmeligen Hemd über den Hof entgegen. „Die Pferde", erklärt er gleich, „sind eigentlich bloß Dekoration, ich bin noch kein besonders guter Reiter." Er schwingt sich auf einen Traktor und dreht eine Runde. „Mich ziehen die schweren, rohen Dinge an, die eigentlich nicht passend für einen Künstler sind."

Chia und sein Wandgemälde „Palio". Rhinebeck, 1985

Er hält sich nicht für eine besonders sensible Person. Doch dann fällt ihm eine Zeile aus dem „Amadeus"-Film ein, in dem Mozart sagt: Ich mag vielleicht eine vulgäre Person sein, meine Musik ist es nicht. Diesen Satz nimmt auch Chia für sich in Anspruch. „Meine Gemälde", so erklärt er uns selbstbewußt, „sind nicht vulgär, auch wenn ich selbst nicht sophisticated bin."
Seine Modelle formt er aus Ton und Plastilin. Hier, so meint er, finde der wirkliche schöpferische Akt statt. „Formen bedeutet die Verlängerung der Hände, es ist Körperkunst." Deshalb fühlt er sich auch mit den Geschöpfen seiner Fantasie physisch verwandt. „Dein Körper bestimmt ein gewisses Ausmaß deiner Bewegungen, das sich auf den Pinselstrich auswirkt. Deine Arme haben einen bestimmten Radius, den sie einhalten müssen. Alles ist eine Erweiterung deiner Gesten und damit deines Körpers. In diesem Sinn ist ein Gemälde auch immer ein Selbstporträt."

„Der melancholische Reisende" ist eines seiner charakteristischsten Selbstbildnisse. Chia, der Reisende zwischen den Kontinenten Amerika und Europa, behauptet, seine besten Arbeiten entstünden oft in schwermütiger Stimmung. Er malte dieses Bild 1983. Öl/Leinwand 200 x 220 cm

Chia malt viel und gerne in großem Format. Die Leinwände dafür muß der Künstler, dessen Bilder zwischen 20 000 und 60 000 Dollar gehandelt werden, nicht mehr selbst aufziehen, dafür beschäftigt er zwei Handwerker. Doch arbeitsscheu ist er deswegen noch lange nicht. Im Gegenteil, er hält Arbeit für heilsam, heilsam gegen Armut, Dummheit und Depression. „Wissen Sie", erklärt er nachdenklich, „die besten Arbeiten, die ich gemacht habe, kommen aus einem Inspirationsloch. Manchmal kann ich gerade in größter Melancholie die besten Werke schaffen."
Chia arbeitet lange an einem Bild, manchmal einen Monat. Und er malt immer mehrere gleichzeitig.
Der Farbauftrag ist komplex und vielschichtig, oft reliefartig. Mal erinnert sein Stil an Vincent van Gogh, mal an seinen Landsmann Carlo Carrà. Von Giotto über Tintoretto bis Giorgio de Chirico sind für den ausgefuchsten Kunstkenner alle bei ihm wiederzufinden.
Seine Kunst sei mit den besten Dingen der Welt verwandt, meint Chia, und dazu zähle eben auch Kunstgeschichte. Sie sei sehr wichtig für ihn, weil sie ihm das Gefühl gäbe, nicht allein zu sein. Sie sei ein Trost. Der Griff nach dem kunsthistorischen Erbe fällt einem ech-

Sandro Chias Studio „Enterprise" bei Rhinebeck, New York

ten Florentiner, der zudem fünf Jahre an der örtlichen Accadèmia dei Belli Arti studiert hat, natürlich besonders leicht. „Wenn es ein gutes Werk ist", so Chia, „dann stehle ich sofort, was gut daran ist. Ich bin ein Dieb."

Wie alle Künstler spricht er nicht gern über den Inhalt seiner Kunst. Aber er redet davon, was ihn an Kunst so fasziniert. Es ist das Geheimnisvolle, das Mysteriöse. „Deshalb machen wir Künstler ja immer noch Kunst", behauptet er, „weil das Rätsel noch nicht gelöst ist. Allerdings ist das Rätsel wie eine bewegliche Zielscheibe, sehr schwer zu treffen."

Sandro Chia will unbedingt klassisch bleiben. Alle moderne Kunst, die ephemer angelegt ist, hält er für oberflächlich, sie basiere auf der Faszination interessanter Materialien. Zu den „Jungen Wilden" will er nicht gezählt werden, das sei sowieso nur eine journalistische Erfindung.

Je länger wir uns mit ihm unterhalten, desto mehr bestätigt sich der Eindruck, daß Chia wie die Figuren seiner Bilder und Skulpturen voller Widersprüche steckt.

Er ist naiv und zugleich intelligent, er ist selbstbewußt und zugleich schüchtern. Wie er selbst sind seine Figuren klobig, jedoch ungemein leichtfüßig, sie sind immer in Bewegung und doch ruhig und dauerhaft. Dabei sind sie nie das, was sie zeigen – sie haben stets einen mythologischen Hintergrund. Sie sind modern in Form und Farbe und zielen doch auf das ewig Klassische.

„Mythologie muß man nicht intellektuell begreifen, um Teil von ihr zu sein. Sie führt uns auf etwas zurück, was es immer gegeben hat und was es heute noch gibt, wenn auch verkleidet." Daß wir von einer Zeitschrift mit dem Namen einer mythologischen Figur kommen, hat uns beim Gespräch mit Chia sicherlich geholfen. Denn, so erklärt er, PAN sei eine Figur, die ihn beschütze.

Dr. Henriette Käth-Hinz

Chia betrachtet seine Skulpturen und Bildfiguren stets als Selbstporträts. Formen bedeutet für ihn die „Verlängerung der Hände", er nennt das „Body Art", Körperkunst. Links: Chia mit der Skulptur „Declaration" in seinem New Yorker Atelier

Fotos Gianfranco Gorgoni Contact Press (3), Hans Namuth (2), Georges Poncet (2), Dorothy Zeidmann Leo Castelli Gallery (1)

„Ruheraum", 1925. Öl/Leinwand, 110 x 90 cm. Staatsgalerie Stuttgart. Bilder dieser Epoche stehen der pittura metafisica nahe

„Vier Figuren und Kubus", 1928. Öl und Temperafarben auf Leinwand, 245,5 x 160 cm, Staatsgalerie Stuttgart

Die Geometrie der Seele

Amerika entdeckt einen Deutschen, den Bauhaus-Künstler Oskar Schlemmer. Seine Werke zwischen Mystik und Mathematik sind in einer großen Retrospektive zu sehen

Vier amerikanische Museen bekommen den „OSKAR": Das Werk Oskar Schlemmers wird in einer sensationellen Ausstellung, die die USA durchwandert, gewürdigt. Den „Bauhaus"-Künstler, der seinerzeit versäumt hat, zu emigrieren, will Amerika jetzt genauer kennenlernen. Spät, aber um so kraftvoller, erobert Schlemmer einen Kontinent, in dem er, im Gegensatz zu Kandinsky und Klee, nur wenigen ein Begriff ist.

Arnold Lehmann und Brenda Richardson vom Baltimore Museum of Art stellten die enorme Retrospektiv-Ausstellung zusammen: 240 Exponate, davon 50 Gemälde, 20 Skulpturen, Ballettfigurinen, Masken, sowie 170 grafische Werke und Bühnenbildentwürfe präsentieren die Vielseitigkeit seiner Arbeit. Der 268 Seiten schwere Katalog mit Beiträgen der Biografin Karin von Maur, Vernon Lidtke und Nancy Troy dokumentiert das Werk auch innerhalb des sozialpolitischen Hintergrundes. Von Baltimore geht die Ausstellung im Mai nach New York, im August nach San Francisco; letzte Etappe wird Minneapolis sein, wo die immense Gesamtschau Januar '87 ihren Abschluß finden wird.

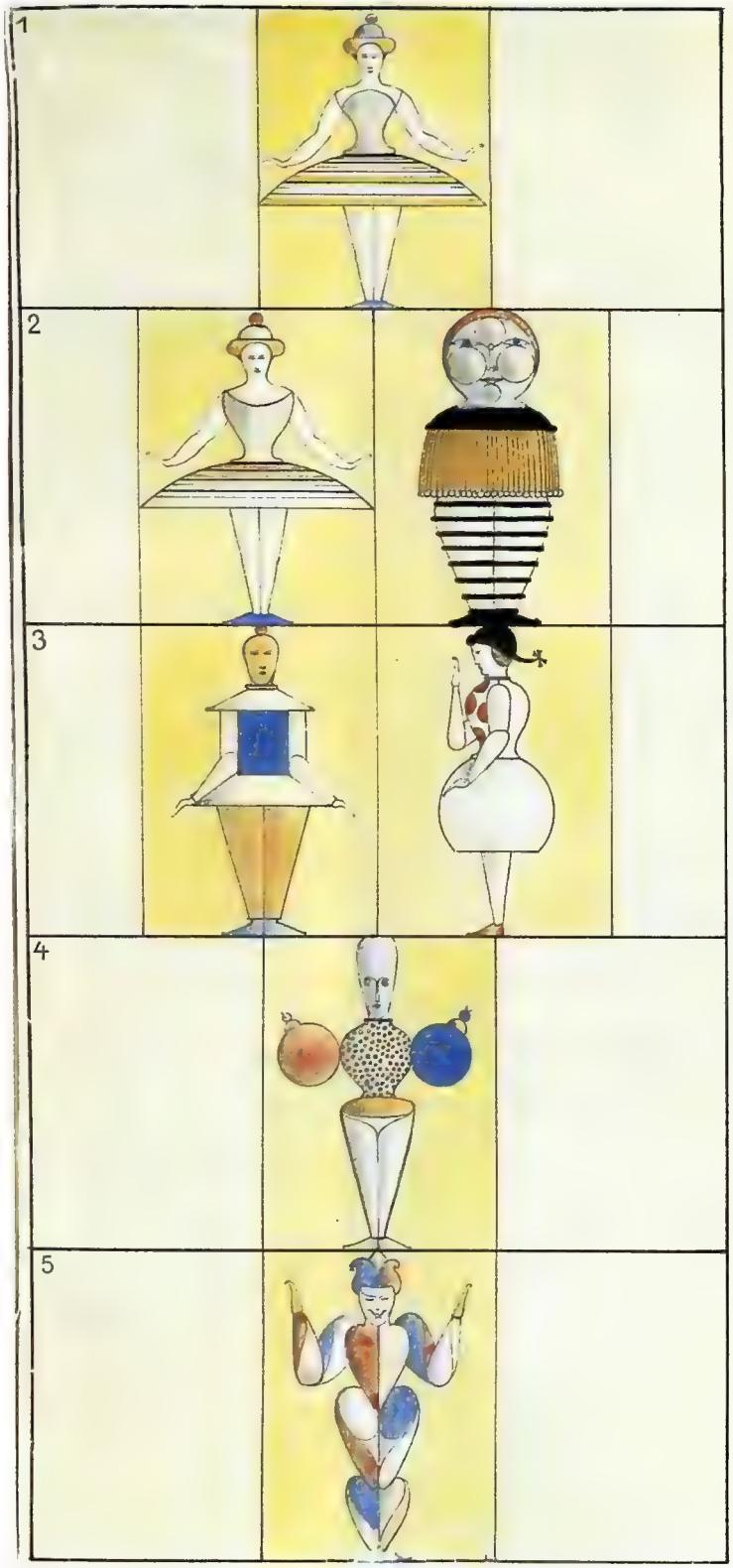
Gerade für das amerikanische Publikum, das nun

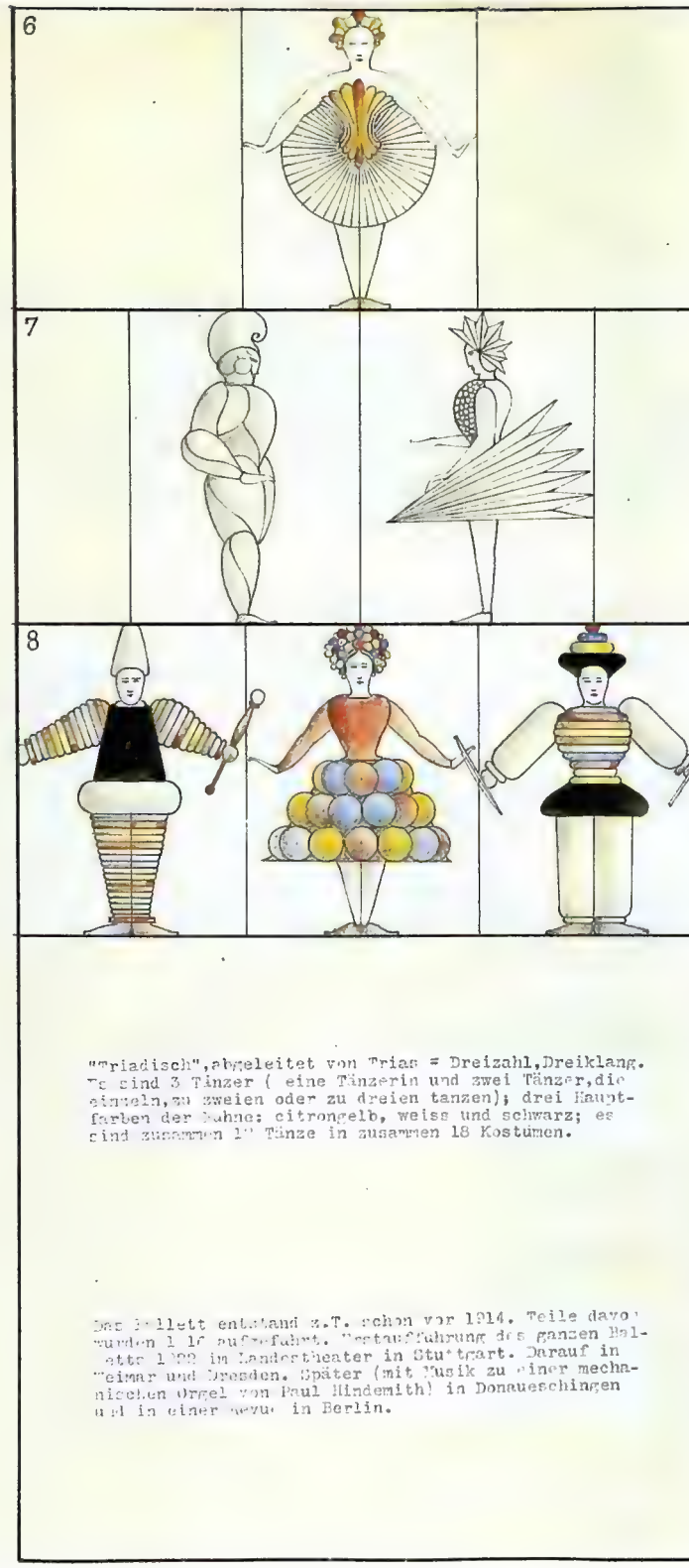
„Bauhaustreppe", 1932. Öl auf Leinwand, 161 x 113 cm, Museum of Modern Art New York, das einzige Gemälde Schlemmers im Besitz eines öffentlichen amerikanischen Museums

Plakat zum „Triadischen Ballett" (Leibniz-Akademie), 1924

schon seit Jahrzehnten mit einer Bildwelt lebt, in der Science-fiction von einst längst technische Realität geworden ist, müssen Schlemmers Bilderfindungen, in denen die Figuren im Raum zu schweben scheinen – wie umgekehrt die Räume sich um die Figur bewegen –, nahezu als Visionen eines lange Unbekannten, ja Unverstandenen aus der „Alten Welt" empfunden werden: Als Bildvariationen des einen Themas: „Der Mensch . . . in abstrakten Räumen der Zukunft . . .", wie Oskar Schlemmer es selbst sagte.

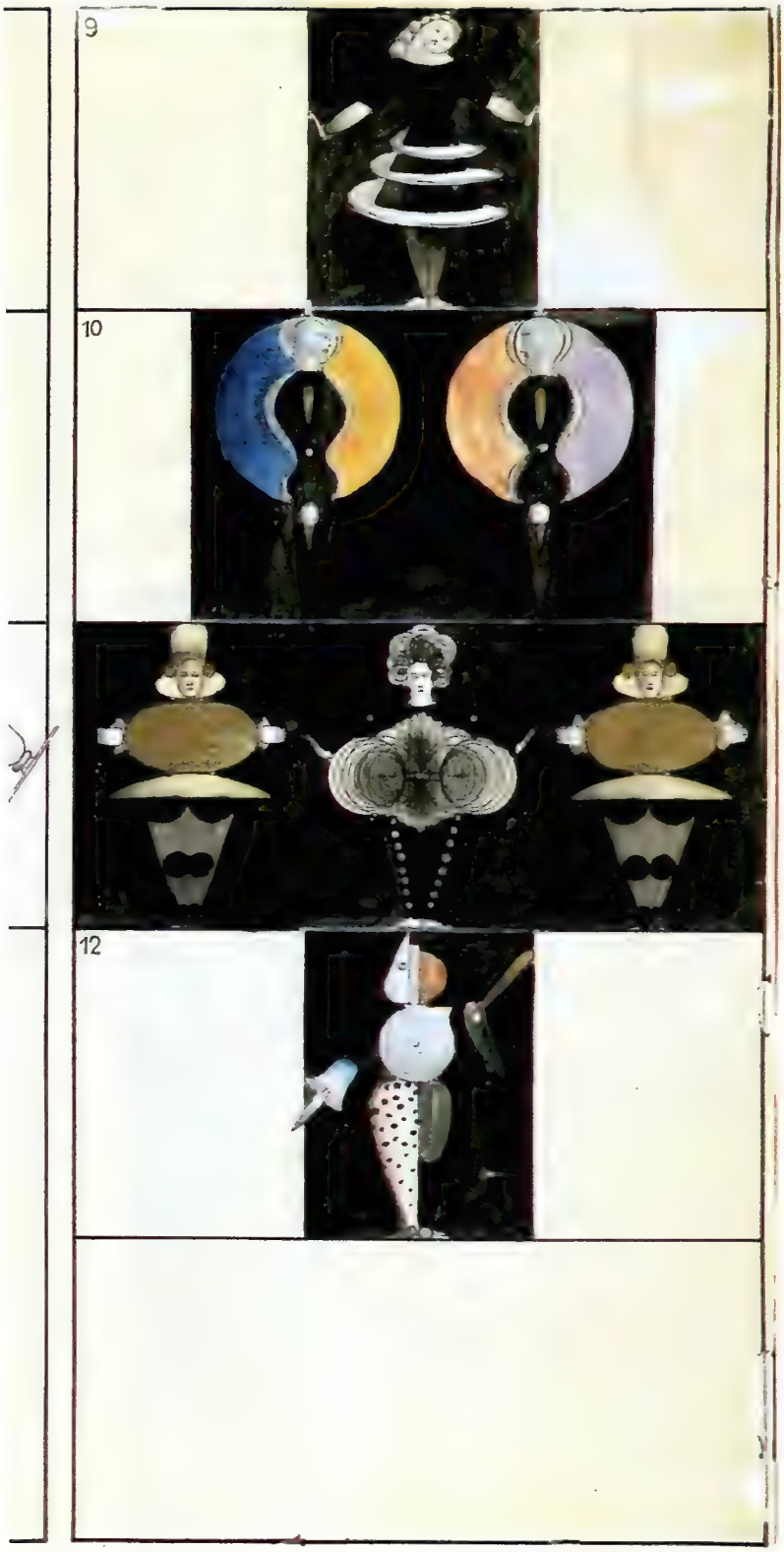
Oskar Schlemmer stellte sich ständig selbst seine Probleme, und damit auch denen, die über sein Werk nachdenken. Ein Künstler ohne „Ismus" ist er bis heute geblieben. Mit den Begriffen „Konstruktivismus", „Expressionismus", „Kubismus" oder „pittura metafisica" ist immer nur ein Teilaspekt seines Werkes gekennzeichnet. Als die Kunstwissenschaft herausfand, daß das philosophische Denken Schlemmers hochgradig mystischen



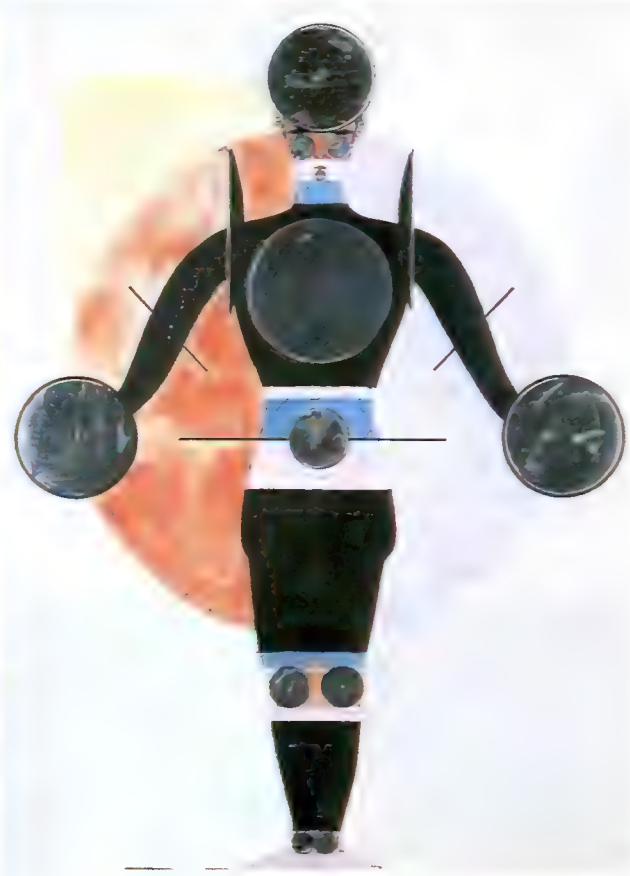


"triadisch",abgeleitet von Trias = Dreizahl,Dreiklang. Es sind 3 Tänzer (eine Tänzerin und zwei Tänzer,die einzeln,zu zweien oder zu dreien tanzen); drei Hauptfarben der Bühne: citrongelb, weiss und schwarz; es sind zusammen 12 Tänze in zusammen 18 Kostümen.

Das Ballett entstand z.T. schon vor 1914. Teile davon wurden 1 16 aufgeführt. Uraufführung des ganzen Ballettes 1922 im Landestheater in Stuttgart. Darauf in Weimar und Dresden. Später (mit Musik zu einer mechanischen Orgel von Paul Hindemith) in Donaueschingen und in einer Revue in Berlin.



„Figurinen – Plan zum Triadischen Ballett I", 1924–1926. Blei und Tusche, Wasserfarben, Plakafarben und Goldbronze auf Papier, 38,1 x 53,3 cm. Harvard-Universität, Art Museum



„Figurine mit bronzierten Scheiben", 1926. Farbtuschen, Collage mit bronzefarbenem Metallpapier, 58,4 x 44,7 cm

Ursprungs ist, war es um die so beliebte Einordnung des Künstlers in die stilistische Schublade gänzlich geschehen. Ja, mehr noch: Schlemmer war weder *nur* Maler noch *nur* Bildhauer oder Grafiker, sondern vor allem auch: Bühnenkünstler. Und hierin sah er, selbst Tänzer, seine große Sendung.

1888, also im selben Jahr wie sein späterer Kollege Josef Albers, wurde Schlemmer in Stuttgart geboren. 1906 besuchte er dort die Akademie und wurde 1912 Meisterschüler des bedeutenden frühen Abstrakten Adolf Hölzel. Zusammen mit Willi Baumeister schuf er 1913/14 die großen Wandbilder der Kölner Werkbundausstellung. Im Ersten Weltkrieg verwundet, setzte er in Genesungsurlauben seine Malerei fort. Aber der Krieg ließ ihn „sein" Thema finden: Der Mensch – „als höchster Gegenstand". So äußerte er sich 1918: „Die Darstellung des Menschen wird immer das große Gleichnis für den Künstler bilden . . . mit der Mystik seiner Existenz . . . (ein) Widerspiel in Kunst . . ."

Der um drei Jahre ältere Kunstfreund aus der Zeit bei Hölzel, Otto Meyer-Amden, hat vielleicht einen der wichtigsten Impulse geliefert, die Schlemmers Werk fortan mitbestimmten: eine beinahe religiöse Annäherung des archaisch-antiki-

schen Menschenbildes an eine „mystische Objektivität".

Ein Grundkonzept, das Schlemmer von Denkern wie Paracelsus herleitete oder ihn dem Mystiker Jakob Böhme nahebrachte, der im „vollkommenen Menschen" nicht mehr das Individuum, sondern die „übergeschlechtliche Gattung" sah. Die den irdischen Gebrechen enthobene Vollkommenheit des Menschen ist es also, die Schlemmers Figuren zu individuellen reinen, abstrakten Formen werden läßt.
Das Jahr 1920 war ereignisreich. Schlemmer wurde an das Bauhaus nach Weimar berufen. Als Lehrer der Bildhauerklasse, aber vermehrt noch als Schöpfer des „Triadischen Balletts", das er 1922 erstmals in Stuttgart inszenierte, wirkte er hier und ab jetzt auch in Berlin. Die folgenden Jahre führten ihn zu seinem ihm eigenen Stil. 1924 entstand das Bild „Frauentreppe" (Basel). 1926/27 widmete er sich ausschließlich dem Tanztheater. Seine Bühnenbilder illusionierte er als ungreifbare, grenzenlos scheinende Dunkelräume, in denen sich die abstrakten Figuren bewegten. Wenn die Trikots der Tänzer in den drei Primärfarben (daher „triadisch") Gelb, Rot und Blau, „. . . die den drei Grundtemperamenten sanguinisch, cholerisch, melancholisch entsprechen", auftraten, so tat sich dem Zuschauer eine „tänzerische Mathematik" auf. Unter den Klängen der Musik von Paul Hindemith bot sie dem Publikum in Bewegung, also in Raum und Zeit, Geometrie.
Schlemmer kultivierte eine „Geometrisierung des Menschen in einem klassischen Sinne: das Chaos regeln durch das Gesetz der Bewegung". 1933 brachte eine andere „Bewegung", nämlich der Nationalsozialismus, Schlemmers Werk als „Entartete Kunst" zum Schweigen. Seiner Ämter enthoben, mußte er als Fabrikłakkierer und Anstreicher seine Familie unterhalten. 1942 malte er noch einmal: achtzehn „Fensterbilder" entstanden. Motiv waren die abendlich erleuchteten Fenster der Nachbarhäuser. Am 13. April 1943 starb Schlemmer in innerer Emigration in Baden-Baden.

Wer Schlemmers Metaphysik, sein zutiefst humanistisches Menschenbild von der

„Die Goldkugel", ca. 1924. Figurinenentwurf für das „Triadische Ballett", 59,9 x 39,3 cm

„Goldkugel", Figurine zum „Triadischen Ballett", Kostüm-Rekonstruktion von Hans Warneke, 1967

„romantischsten Idee . . . in der abgeklärtesten Form" nicht kennt, täuscht sich leicht, ist geneigt, in seinem Werk den Roboter-Menschen zu sehen, anstatt, wie es der Künstler selbst formulierte: „. . . die strenge Regularität, . . . die aus der Imagination und der Mystik unserer Seele entspringt." Die Ausstellung wird das Bild und die Bilder Schlemmers verständlicher machen.

Dr. Alexander Rauch

„Der Abstrakte", Figurine zum „Triadischen Ballett". Kostüm-Rekonstruktion von Hans Warneke, 1967

Das „Triadische Ballett", Tänzer in ihren Kostümen, Originalaufnahme der Aufführung in Berlin 1926

Skizze für die Figurine „Der Abstrakte", 1919. Blei, schwarze Tusche und Wasserfarben, 28,1 x 22,1 cm

© Familie Schlemmer, Oskar-Schlemmer-Nachlaß, Badenweiler und Stuttgart

Jacob van Ruisdael: Die Bleichwiesen vor Haarlem, ca. 1770–75, 55,5 x 62 cm. Das schnell wandernde Licht über der Landschaft symbolisiert

das Geschenk Fortunas, das Glück

Caesar van Everdingen: Diogenes sucht einen Menschen, 1652, 76 x 103 cm. Die antike Anekdote ist nach Haarlem verlegt

Paris: Niederländer mit doppeltem Boden

Das Mauritshuis in Den Haag wird in einer langwierigen Aktion restauriert und unterirdisch erweitert, das Museum ist schon seit etwa drei Jahren geschlossen. Aus der Not machte man jetzt eine Tugend und schickte die ausgelagerten Gemälde auf Tournee. Unter dem Titel „Von Rembrandt bis Vermeer" sind die schönsten Bilder der Sammlung bis 30. Juni im Grand Palais in Paris ausgestellt.

Schon einmal war der Kern der Sammlung – allerdings unter weniger positiven Vorzeichen – nach Paris gekommen: 1795 von den napoleonischen Besatzern verschleppt, wurde sie erst zwanzig Jahre später von den Franzosen wieder herausgerückt. Bald nach diesem ersten Exil der ursprünglichen Gemäldesammlung der Oranier, der Statthalter, wurde diese zum öffentlichen Museum erklärt, untergebracht im einstigen Stadtpalast des Johann Maurits van Nassau-Siegen, der 1636 Generalgouverneur von Brasilien war und der sich nach seiner Rückkehr am Rand von Den Haag den herrlichen palladianisch-klassizistischen Bau erstellen ließ.

Die Pariser Ausstellung ist nicht einem Künstler oder einem Thema gewidmet, sondern einer Sammlung. Und wie es sich bei solchen Ausstellungen oft ergibt, fallen nicht nur die einzelnen Exponate ins Auge, sondern es wird auch einiges aus der historischen Sammlungsstruktur deutlich. Deren größten Bestand bilden zwar die Gemälde aus der Epoche „von Rembrandt bis Vermeer". Aber das sind nicht mehr die zeitgenössischen Erwerbungen der Oranier aus dieser Ära – per Vererbung gingen nämlich die Gemälde des 17. Jahrhunderts nach Berlin, Dessau und Weimar –, sondern sie wurden durch Prinz Willem V. im 18. Jahrhundert erst per Kauf erworben.

Pieter van Anraadt: Stilleben, 1658, 67 x 59 cm

Jan Davidsz de Heem: Stilleben, 1628, 36,1 x 48,4 cm. Die weisen Bücher selbst zerfallen zu Staub

Für die Sammlung hatte das Folgen, die auch in der Ausstellung sichtbar sind: Ganz deutlich überwiegen die dem Geschmack des 18. Jahrhunderts gelegenen Bereiche der Landschafts- und der Stillebenmalerei und vor allem Genreszenen und sog. „Gesellschaftsbilder".

Das, was man den „Ausstellungseffekt" nennen könnte, stellt sich nicht zuletzt durch die Benutzung des Kataloges ein. Was bei einem Museumsbesuch ungefragt hingenommen wird, wird jetzt zum Anlaß, sich zu informieren. Information liefert der Ausstellungskatalog vor allem zur Ikonografie. Waren seit dem 18. Jahrhundert Gemälde aus dem „goldenen Zeitalter" der holländischen Malerei, also der Zeit von Rembrandt bis Vermeer, vor allem als unnachahmliche „Peinture".

Balthasar van der Ast: Stilleben, 1620, 46 x 64,5 cm. Insekten fressen an

den schönen Früchten – der „Zahn der Zeit"

Jan Verkolje: „Es kann auch wieder anders kommen", 1674, 59 x 53,5 cm. Ein Genrebild mit Hintersinn: Liebesglück ist flüchtig

als Meisterwerke der Maltechnik, gesammelt und betrachtet worden, so hat die Forschung inzwischen recht viel Hintergrundwissen zum Bildsinn eingebracht. Ein holländisches Bild ist stets vielschichtig. In einem Genrebild wie dem hier abgebildeten des Jan Verkolje zum Beispiel ist zunächst wie eine kurzweilige Anekdote eine Episode illustriert. Hier hat ein Bote einem Offizier eine Nachricht überbracht, die ihn aus seiner galanten Beschäftigung mit einer Dame und dem Brettspiel reißt. Die Szene ist mit all den ästhetischen Reizwerten der damals in Delft gepflegten Interieurmalerei ausgestattet. Sie ist aber zugleich hintergründig. Es gab nämlich den ikonografischen Typus der „unwillkommenen Botschaft" – worin vorgeführt wurde, daß man nie davor sicher sein könne, aus den Wonnen der Liebe und des Glücks gerissen zu werden. Es geht in solchen Bildern um die „veritates", um Wahrheiten oder Lebensweisheiten, wie sie als Ausdruck kalvinistischer Moral und Ethik geradezu die Basis holländischer Bürgerlichkeit geworden waren. Mit Erfolg kann man in allen holländischen Bildern nach dem mehr oder weniger versteckten Bildsinn solcher „veritates" Ausschau halten. Bei Verkolje spielen Dame und Herr gerade Tricktrack; „wie gewonnen – so zerronnen" ist das zu lesen. Und um noch deutlicher zu machen, was gemeint sein könnte, hängt an der Rückwand des Zimmers ein Bild mit dem Tod des schönen Adonis, des Geliebten der Liebesgöttin Venus. Der Offizier nimmt seine Einberufung entgegen und hat dabei ein nicht gerade aufbauendes mythologisches Beispiel vom tödlichen Ende einer Liebesbeziehung vor Augen.

Jan Havicksz Steen: „Wie die Alten sungen, zwitschern die Jungen", um 1663, 134 x 163 cm. Die Laster bleiben stets die gleichen (oben). Frans van Mieris: Bordellszene, nach 1650, 42,8 x 33,3 cm.

In den Beständen des Mauritshuis gibt es außerdem eine ganze Reihe von Stillleben der bedeutendsten Fachmaler, Spezialisten, in diesem Bereich, von Abraham van Beyeren bis Balthasar van der Ast. Ausführlich geht der Katalog vor allem auf die Hintergrunddimension in dieser Gattung ein. Die Wahrheit in diesem Stilleben lautet immer so: Alle Dinge, und seien sie noch so schön, sie sind vergänglich, werden von der Zeit verschlungen, zerstört. Alles Leben und Sein ist vanitas, ist nichtig, eitel und leer.

Prof. Dr. Hermann Bauer

Fotos: Benelux Press b. v. (4); Mauritshuis, Den Haag (1); Musees Nationaux, Paris (2); snap shot (1)

Wir sagen Dankeschön. Mit einer Prämie, die Sie aussuchen...

Im Mai haben wir drei wunderschöne Dankeschön-Prämien für Sie ausgesucht: Wahlweise das „Lexikon der Malerei" – ein großes Standardwerk von bleibendem Wert. Der „Nomadenbecher" – Trinkgefäß der Reiter- und Nomadenvölker. Und ein dekoratives „Holzkohlebügeleisen" – echte Antiquitäten. Wenn Sie eine dieser Dankeschön-Prämien schon bald besitzen wollen, schicken Sie uns bitte die ausgefüllte PAN-Leser-Empfehlung:

Nennen Sie uns einen neuen PAN-Abonnenten.

Empfehlen Sie PAN doch einfach weiter. Sagen Sie einem Bekannten oder Verwandten, wie schön PAN ist. Wer könnte dies besser tun als Sie. Sagen Sie Ihren Freunden, was PAN Monat für Monat auf 100 Farbseiten vermittelt – die Kunst und Kultur unserer herrlichen Welt.

Das sollte der neue PAN-Abonnent wissen:

PAN kostet im Abonnement nur DM 5,– pro Ausgabe, statt DM 7,– im Einzelverkauf. Das ist ein Preisvorteil von fast 30% – und PAN kommt Monat für Monat regelmäßig ins Haus, ohne Mehrkosten.

Der neue Abonnent bekommt also zwölfmal im Jahr die Zeitschrift mit den berühmten Gemälden, großen Bauwerken, Naturwundern... für viele Stunden Lesespaß.

Nutzen Sie die nebenstehende Postkarte Nr. 1.

Für nur eine PAN-Leser-Empfehlung:

Das große Lexikon der Malerei

Personenlexikon mit mehr als 1400 Monografien bedeutender Maler. Sachwörterbuch der Weltmalerei. Über 800 Seiten, über 1100 berühmte Werke in farbigen Abbildungen. Lexikon-Großformat 24,5 x 30,5 cm.

Für nur eine PAN-Leser-Empfehlung:

Nomadenbecher

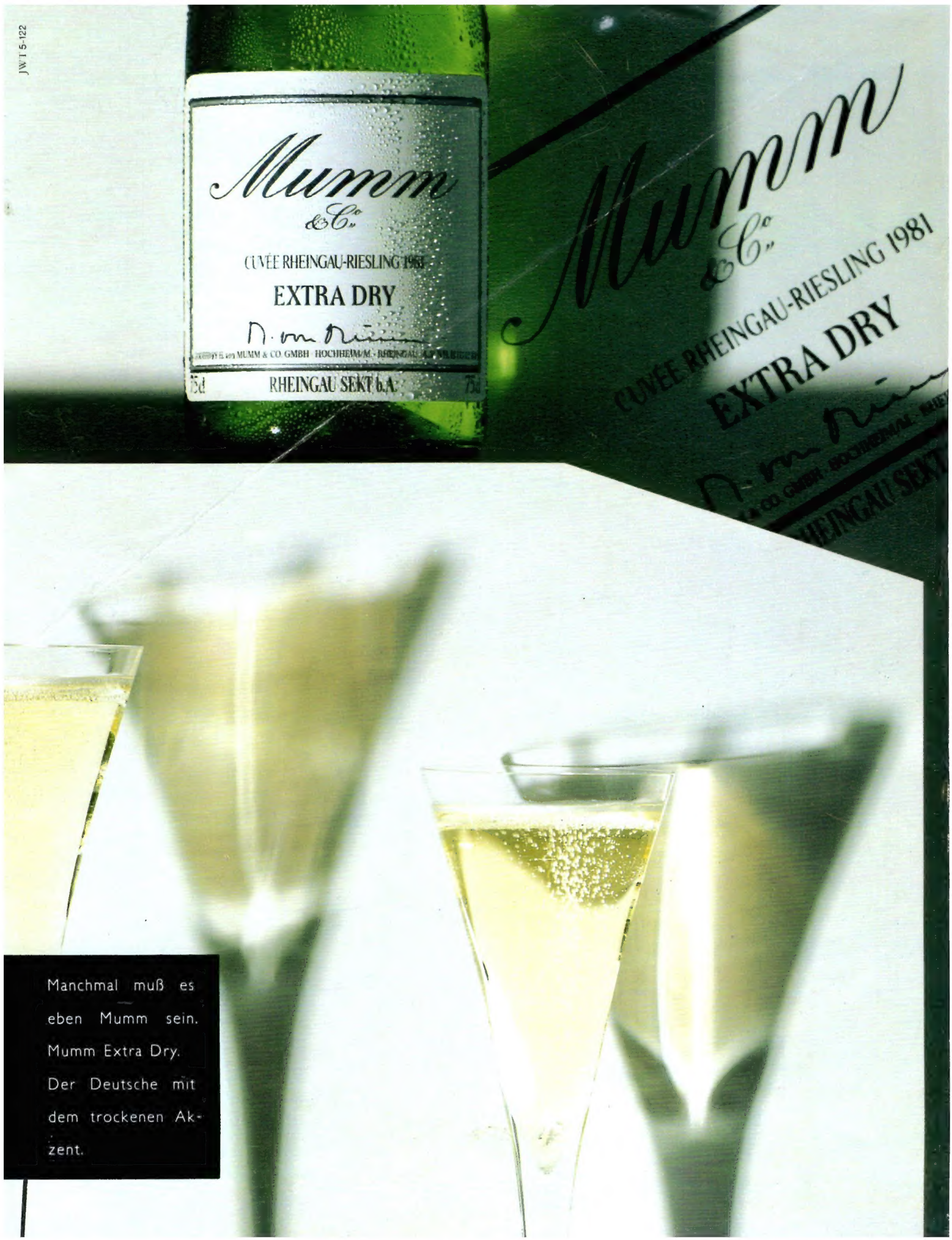
Echte Trinkbecher der Reiter-Nomadenvölker des Mittleren Ostens, vorwiegend aus Afghanistan, Pakistan oder Indien. Messing mit Nickelüberzug, dekorative Muster, sauber geputzt. Als Dekoration und als Vase geeignet.

Für nur eine PAN-Leser-Empfehlung:

Holzkohlebügeleisen

Alte, dekorative Originale, vorwiegend aus Südeuropa und der Türkei. Alle Bügeleisen sind echte Gebrauchsgegenstände, keine Nachbildungen. Leichte Abweichungen in der Ausführung sind möglich, da jedes Stück ein Unikat ist. Gußeisen, geputzt, teilweise repariert.

JWT 5-122



Manchmal muß es eben Mumm sein. Mumm Extra Dry. Der Deutsche mit dem trockenen Akzent.